UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

FELIPE CABAÑAS DA SILVA

Por uma geografia da lírica:
Representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade
(Sentimento do Mundo, A rosa do povo e Menino Antigo)

São Paulo

2014

FELIPE CABAÑAS DA SILVA

Por uma geografia da lírica:
Representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade
(Sentimento do Mundo, A rosa do povo e Menino Antigo)

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Nome: SILVA, Felipe Cabañas da

Título: Por uma geografia da lírica: Representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do Mundo, A rosa do povo e Menino Antigo*)

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Orientador (Presidente da Banca): **Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde**

Prof. Dr. da Universidade de São Paulo – USP

Examinador: **Alessandro Dozena**

Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Examinador: **Manoel Fernandes de Sousa Neto**

Prof. Dr. da Universidade de São Paulo – USP

À minha mãe e irmãs; à Samantha.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde, pela orientação, pelo apoio e pela liberdade intelectual que me propiciou em todas as fases da pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro e institucional.

Aos professores Júlio César Suzuki e Vágner Camilo, integrantes da Banca de Qualificação que ajudaram a aprimorar o trabalho em diversos aspectos.

À Profa. Dra. Maria Mónica Arroyo, minha orientadora de Iniciação Científica, que teve papel fundamental na formação que me permitiu chegar ao mestrado e desenvolver este projeto.

Ao Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann, orientador de T.G.I, o primeiro professor a me guiar pelos caminhos da geografia da literatura.

À família que sempre foi meu esteio e suporte; à minha mãe, Maria Aparecida Cabañas, uma lutadora que sempre deu todo apoio aos estudos; à Camila Cabañas da Silva, irmã companheira sempre disposta a um bom debate sobre política, sociedade e cultura; ao meu falecido pai, Florivan Pugliesi da Silva, um físico sensível que me ensinou o valor do conhecimento. Aos meus tios, Florinez e Arlindo, que também me deram muito apoio neste período.

À Samantha Cerquetani, minha companheira de todas as horas: seu amor me dá energia para seguir em frente.

À Universidade de São Paulo (USP), escola que levo no coração e tanto me ensina sobre o mundo, a vida e as pessoas.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), especialmente ao campus de Ourinhos, onde tive a honra fazer parte da primeira turma e dei os primeiros passos dentro da geografia.

Aos amigos que partilham a vivência acadêmica e com quem tive a oportunidade de crescer intelectualmente: Felipe Garofalo Cavalcanti, Beatriz Cavalcanti, Willian dos Santos, Maria Cristina, Maria Helena Garcia, Luis Paulo Farias, Larissa Sayuri, João Luís Cereja, Ricardo Jurca, Rafael Langoni, Rogério Gayoso e todos que de alguma forma contribuíram para que este projeto se tornasse realidade.

*Afinal
que é Andrade? andrade é árvore
de folhas alternas flores pálidas
hermafroditas
de semente grande
andrade é córrego é arroio é riacho
igarapé ribeirão rio corredeira
andrade é morro
povoado
ilha
perdidos na geografia, no sangue.*

Carlos Drummond de Andrade

*The great poet, in writing himself,
writes his time*

T. S. Eliot

Resumo

Esta dissertação insere-se na área de estudos que busca relacionar geografia e literatura – cada vez mais presente na geografia atual –, e seu objetivo mais importante é realizar um estudo geográfico da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade, um dos mais importantes poetas brasileiros contemporâneos. A escolha de Drummond entre tantos poetas importantes – como Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar e outros – ocorreu sobretudo pelo reconhecimento, entre seus principais críticos, do intenso teor público e social de sua poesia, carregada de um desejo de participação e de um olhar acurado em direção ao mundo. A associação tão visceral, igualmente, entre o poeta e sua terra natal, Minas Gerais e Itabira do Mato Dentro, bem como os fortes laços que estabeleceu com o Rio de Janeiro, que figura em tantas de suas poesias, foram também importantes inspirações para a escolha. Devido à extensão de sua obra lírica, tivemos de selecionar apenas três livros para a consecução deste objetivo, “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Boitempo II – Menino Antigo” – os dois primeiros, ilustrativos da fase mais social de sua poesia, na qual o Rio de Janeiro desempenha um papel muito importante; o último, representante de um regresso a Minas Gerais e a Itabira. A análise inicial das obras se deu por meio de procedimentos estatísticos, realizados com a totalidade dos poemas, mas a interpretação fundamental foi construída pela leitura crítica de um número mais circunscrito de poemas. Cientes, entretanto, que o objeto proposto enseja algumas controvérsias de ordem teórica e metodológica, não nos furtamos a discuti-las, buscando contribuir com algumas das discussões próprias à área de estudos. Manifestamos, assim, a consciência de que a poesia é um gênero minoritário no interior das pesquisas que relacionam geografia e literatura. Por diversos motivos, que procuramos discutir no decorrer da dissertação, a geografia tende a aproximar-se mais do gênero romanesco. Este fato nos levou a traçar um histórico da aproximação entre a ciência geográfica e a arte literária, procurando pensar algumas das causas dessa “predileção”, que tem inequívocos fundamentos teórico-metodológicos. É também este fato que nos levou a clamar “Por uma geografia da lírica” e a dedicar parte do trabalho a uma discussão a respeito da definição de *lírica* e a uma defesa de sua pertinência em relação à geografia. A própria matéria sobre a qual decidimos nos debruçar e a própria obra do poeta ensejaram esta parte do trabalho, demonstrando quão rica é a aproximação entre *lírica e geografia*.

Palavras-Chave: Geografia e Literatura; Drummond; lírica e espaço; representações do espaço

Abstract

This essay studies the relations between geography and literature – increasingly important as a theme – and his most important purpose is to investigate the lyrical work of Carlos Drummond de Andrade, one of the most important poets of the contemporary Brazilian literature. The selection of Drummond among many other important poets – Mario de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar and others – occurred essentially by the recognition, among his most important critics, of the intense public and social character of his poetry, permeated by a desire of participation and an accurate sensibility towards the world. In addition, the strong association between the poet and his native environment, the state of Minas Gerais and the city of Itabira do Mato Dentro, as well as the strong connection he established with the city of Rio de Janeiro, has been important inspirations for the choice. Due to the extension of his lyrical work, only three books have been selected for the achievement of our aims, “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” (books that represent the most social period of his poetry) and “Boitempo II – Menino Antigo” (a book that represent a regress to Minas Gerais and Itabira). In the initial analysis of the works, we used statistical procedures, applied to the totality of poems, but the essential interpretation has been established by a critical reading of a minor number of poems. However, the subject proposed engenders some controversial questions, and it is important to discuss these questions in order to contribute with the debates. Thus, we are aware that poetry is a minority genre in the researches that relate geography and literature. For several reasons, that we attempt to discuss in the course of this dissertation, geography tends to be more interested in studying novels. This fact led us to establish a history of the approach between the geographical science and the literary art, in order to discuss the causes of this “predilection”, which have, undeniably, theoretical and methodological basis. It's also this fact that lead us to claim “Towards a geography of lyric” and to dedicate part of this work to a discussion about the definition of the concept of *lyric*, as well as to the defense of the pertinence of this subject for the geography. The matter of this research and the poetry selected for this work engendered this part of the work, proving how rich can be the approach between *lyric* and *geography*.

Keywords: Geography and Literature; Drummond; space and poetry; spatial representations

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 – Geografia, literatura e humanismo: questões de ordem teórica e metodológica	17
1.1 – A literatura como tema de investigação da geografia: correntes e perspectivas	17
1.2 – Geografia, humanismo e literatura	25
1.2.1 – Humanismo: conceito híbrido	25
1.2.2 – Formação e perspectivas da geografia humanista	29
1.2.3 – Geografia humanista e literatura	37
1.3 – Geografia das representações e geografia humanista: um diálogo	41
1.4 – Em busca de uma metodologia para o estudo de Carlos Drummond de Andrade	46
Capítulo 2 – Por uma geografia da lírica	49
2.1 – Geografia e gênero literário	49
2.2 – Lírica, sociedade e modernidade	55
2.3 – Por uma geografia da lírica	64
Capítulo 3 – De Itabira ao mundo: um poeta “anterior a fronteiras”	70
3.1 – Introdução	70
3.2 – Penetrando o reino das palavras	70
3.3 – Vocabulário do mundo, vocabulário do espaço	72
3.4 – Um grupo de poemas	77
3.5 – Apenas duas mãos e o sentimento do mundo	79
3.6 – O itabirano de tristeza, orgulho e ferro	82
3.7 – Representações da cidade em <i>Sentimento do Mundo</i>	85
3.8 – O poeta e o operário	94
3.9 – A grande máquina (ou “O mundo como espaço técnico”)	99
3.10 – De Itabira ao mundo	100
Capítulo 4 - Uma (anti) arma para o povo: Espaço, tempo e política em <i>A rosa do povo</i>	102
4.1 – Uma (anti) arma para o povo	102
4.2 – Ainda sobre vocabulário em Carlos Drummond de Andrade	104
4.3 – Modernidade, cotidiano e “homens partidos”	108
4.4 – O espaço-tempo do medo	119
4.5 – O espaço da utopia	121

4.6 – A América profunda de Carlos Drummond de Andrade	124
4.7 – A prosopopeia geográfica de Stalingrado.....	130
4.8 – Um “país arrasado”	133
4.9 – Imagem, paisagem e representação	134
4.10 – “Rua Lopes Chaves, 546”	140
Capítulo 5 – Da metrópole à província: uma incursão em <i>Menino Antigo</i>	144
5.1 – Um retorno à natureza	144
5.2 – Um retorno ao campo	147
5.3 – Fazenda lírica.....	154
5.4 – A casa dos Andrades.....	159
5.5 – A família como clã	163
5.6 – Versos de infância	173
Considerações Finais	179
Referências Bibliográficas.....	186
ANEXOS – Vocabulário	193
ANEXO A – Sentimento do Mundo	193
ANEXO B – A rosa do povo	194
ANEXO C – Menino Antigo	197
ANEXO D – Poemas por grupos vocabulares em <i>Menino Antigo</i>	203

Introdução

Geografia e literatura têm estreitado, nas últimas décadas, seus vínculos e contribuições. Com aportes oriundos de diversas correntes teórico-metodológicas e a contribuição da crítica literária, esta área de estudos vem se estruturando e engendrando cada vez mais “monografias de conclusão de curso, dissertações de mestrado e teses de doutorado, além de textos apresentados em eventos e capítulos de livros, dentre outras publicações” (SUZUKI, 2010, p. 243).

Esta aproximação tem se intensificado de tal maneira que já é possível, a exemplo de Lévy (1997, p. 29, tradução nossa), referir-se a uma área específica de pesquisas, que o autor define como “pesquisas geo-literárias”. Esta pesquisa se insere nesta área de estudos, com a consciência desta contextualização histórica e estruturando-se em torno de um duplo objetivo: pensar as relações entre o espaço geográfico e um gênero literário específico, o lírico, e pensar as relações entre lírica e espaço na obra de Carlos Drummond de Andrade, tendo como parâmetro três livros específicos do autor: “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Boitempo II – Menino Antigo”. Nosso objetivo, assim, é pensar e demonstrar como o espaço é representado nessas três obras, bem como a importância que ele adquire na expressão lírica do poeta. Primeiramente, entretanto, cumpre esclarecermos as razões que nos levaram ao tema, ao autor e aos livros escolhidos.

Cremos que, neste sentido, há quatro principais questões estruturais, que visamos responder também no decorrer do trabalho, mas que devem começar a ser esclarecidas aqui: por que a lírica? Por que Carlos Drummond de Andrade? Por que as representações do espaço? E por que os três livros escolhidos?

Há, entretanto, uma questão subjacente a estas, tão ou mais importante que elas: por que escolher tráfegar no terreno da literatura brasileira? Este também é um dos recortes deste trabalho – recorte fortemente influenciado por questões teórico-metodológicas. O Brasil tem uma literatura geograficamente marcada, por exemplo com o sertão de Guimarães Rosa, os severinos de João Cabral de Melo Neto, as agruras do migrante de Graciliano Ramos ou a caracterização histórico-social do Rio de Janeiro em Machado de Assis. Com Cândido (1971, p. 114), entendemos também que os escritores assumiram a tarefa de interpretar o país, antes que as comunidades científicas nacionais se estruturassem e solidificassem, processo que só se concluirá

no decorrer do século XX. Esses fatores colocam os geógrafos brasileiros em posição privilegiada para efetivar a aproximação entre geografia e literatura; se não inesgotáveis, os temas que a literatura nacional oferece à reflexão geográfica são no mínimo abundantes. Além disso, a familiaridade cultural e física com os temas e ambientes representados nas páginas de nossa literatura torna menos árido o percurso da disciplina científica à arte literária.

As razões que nos levam em direção à lírica são um pouco distintas. Recuperando o histórico da aproximação entre geografia e literatura (percurso necessário que ajuda a compreender as razões e os significados da aproximação entre os dois saberes e que efetuamos no primeiro capítulo), constatamos a prevalência do gênero romanesco enquanto objeto de investigação da geografia. Discutiremos as causas dessa prevalência no segundo capítulo, mas é justamente ela que nos leva a nos aproximar da lírica, procurando pensar uma “geografia da lírica” entre tantas “geografias do romance”. Este trabalho busca também defender a necessidade e a pertinência de que a geografia penetre mais sistematicamente o universo lírico, expandindo assim o alcance dos estudos geo-literários.

Além do mais, as considerações de Theodor Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, que destrincharemos no capítulo “Por uma geografia da lírica”, constituem uma das grandes inspirações teóricas deste trabalho. Analisando as relações entre lírica e sociedade, o sociólogo recupera a conexão entre o individual e o universal, o particular e o social, postulando que “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

A lírica não é, desta forma, um domínio imaculado pairando acima da realidade social. O pensamento de Adorno assume o incômodo papel de reaver a essência social da lírica e o conjunto de determinações atuantes sobre o indivíduo que poetiza. Relacionando-se com a sociedade, a lírica relaciona-se com o tempo e o espaço em que as sociedades se articulam. Suas relações com o espaço devem, portanto, interessar à geografia – particularmente aos estudos geo-literários.

Carlos Drummond de Andrade aparece, então, como o caminho natural para um trabalho que visa pensar as relações entre lírica e espaço na literatura brasileira e inicia seu caminho intelectual pela “sociologia da lírica” de Adorno. Drummond é um dos grandes expoentes da poesia brasileira contemporânea e do modernismo no país, mas é sobretudo o “maior poeta social da nossa literatura contemporânea” (CÂNDIDO, 2011, p. 85); foi um poeta público, que se

comprometeu politicamente e escreveu obras de claros objetivos participantes. Na pior das hipóteses, não nos oferecendo acesso direto ao espaço, sua poesia permitiria construir este acesso a partir da sociedade. A incursão nos livros nos mostrou que este caminho hermenêutico é pertinente, e em diversos momentos sociedade e espaço não se distinguem; porém, o espaço também surge das páginas de Drummond de forma independente e abundante.

Por que escolhemos “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Menino Antigo” para desenvolver nossas reflexões? De fato, no que diz respeito ao recorte do objeto, esta foi certamente a escolha mais difícil. A obra lírica drummondiana é densa e diversificada, atingindo a casa das diversas dezenas de livros publicados, integrando fases distintas, tanto do ponto de vista formal quanto temático.

Primeiramente, temos “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”. A proximidade temporal na publicação das obras (a primeira, em 1940; a segunda, em 1945) sugere uma certa comunhão de temas e formas. Novamente segundo Cândido (2011, p. 74), nesta fase Drummond procura “superar o lirismo individualista”, bem representado por seu primeiro livro, “Alguma poesia”, praticando “um lirismo social e mesmo político de grande eficácia”. “A rosa do povo” é o ápice desta fase, mas “Sentimento do Mundo” também configura um momento importante.

Quando da publicação de “Sentimento do Mundo”, em 1940, o poeta já reside há 6 anos no Rio de Janeiro, trabalhando como chefe de gabinete de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde Pública, permanecendo ainda na capital fluminense quando publica “A rosa do povo”, em 1945. Este fato biográfico sugere uma presença marcante do elemento urbano e de uma sensibilidade social tipicamente urbana na produção poética deste período, dado estarmos diante do poeta que declara ter como matéria “o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente”, como no poema “Mãos dadas”, de “Sentimento do Mundo”.

Segundo Sant’Anna (1972, p. 17), a obra de Carlos Drummond de Andrade é permeada por uma “oposição básica: Eu versus o Mundo, que é a síntese de um vasto sistema de oposições da obra: claro-escuro, província-metrópole, essência-aparência, tudo-nada, esquerda-direita, instante-eternidade, construção-destruição, vida-morte”. Consideramos de fundamental importância a percepção da presença do polo conflitivo província-metrópole em sua poesia, mais um dos elementos que nos sugerem que o espaço desempenha papel importante na obra.

Assim, elegemos os livros por sua indiscutível importância literária, mas também pelas indicações de que a lírica deste período é intensamente social e está permeada pela temática da

metrópole. Mas sabemos que Drummond é um poeta fortemente associado a Minas Gerais e, particularmente, à sua cidade natal, Itabira. Não por acaso, o segundo poema de seu “Sentimento do Mundo” é a emblemática “Confidência do Itabirano”, em que reconhece o peso de Itabira em sua sensibilidade e formação: “Alguns anos vivi em Itabira. / Principalmente nasci em Itabira. / Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro” (ANDRADE, 2007, p. 19).

Não poderia faltar-nos, portanto, a análise dos versos mais “itabiranos” do autor. Ao mesmo tempo, percebemos o interesse em buscar uma fase mais distante desta em que o poeta encontra-se envolvido pela grande cidade, para pensar a presença do espaço não somente em diferentes períodos, mas também numa linha cronológica mais extensa. Chegamos, assim, ao final da década de 1960 e início da década de 1970, quando o poeta publica a série Boitempo, dividida em duas partes, “Esquecer para lembrar” e “Menino Antigo”, livros em que revisita a infância itabirana, os anos de sua formação, as relações familiares e sociais e a paisagem de Itabira e Minas Gerais, retornando assim ao polo “província”¹ da relação antitética identificada por Sant’Anna. Julgamos o segundo Boitempo, “Menino Antigo”, mais apropriado a nossos objetivos por dedicar seções completas a elementos socioespaciais importantes na formação do autor, como a Fazenda do Pontal, a família e as relações de autoridade em ambiente provinciano.

Desta forma, essas três obras nos permitem uma visão abrangente da presença do espaço na lírica drummondiana. As duas primeiras, marcas de sua relação com a metrópole e portanto de um lirismo mais “cosmopolita”; a última, emblemática de seu retorno à terra natal, à província, a uma organização social menos marcada pela modernidade. É lícito supor igualmente que os dois polos se comunicam, isto é, que a experiência da metrópole reconstrói a experiência da província, o que também conferiria unidade ao conjunto de obras escolhidas.

Resta-nos esclarecer por que nos encaminhamos às representações do espaço. Ora, é preciso ter claro que o espaço presente nas obras líricas não é um espaço reproduzido, isto é, não se configura como o retrato fiel de uma conjuntura espacial dada. O espaço lírico é um espaço mediado, que passa pelo crivo de um sujeito sensível e, por meio da linguagem, é *representado*.

¹ Note-se que, neste trabalho, todas as vezes em que nos referirmos à questão da “província” e da “metrópole”, é partindo-se essencialmente da antítese identificada por Sant’Anna e sem fazer juízo de valor entre as duas categorias, isto é, sem hierarquizá-las e recusando categoricamente o uso pejorativo dos termos “província” e “provinciano”. Este é tão somente o reconhecimento da relação do poeta com ambiências distintas, que nos ajuda a situar determinados aspectos de seu lirismo. Não entendemos, desta forma, a província como um ambiente “menor” ou “menos importante” que a metrópole; reconhecemos, entretanto, suas diferenças, que, como demonstraremos, são externadas pela própria lírica do poeta.

Esta questão é certamente a mais delicada de nossas considerações introdutórias e, por isso, dedicamos uma inteira seção do primeiro capítulo a discutir a geografia das representações.

Podemos dizer que todo espaço literário é espaço representado, porque mediado por um sujeito sensível que trabalha por meio da linguagem. Este processo, não obstante, é mais intenso na lírica, em que os mecanismos de representação do real, como as figuras de linguagem, se intensificam. O espaço representado, contudo, continua tributário de um espaço concreto e, certamente, tem o poder de dar acesso a ele.

Este é um trabalho, em suma, integrante dos estudos geo-literários e que visa pensar, da forma mais abrangente possível, a presença do espaço na lírica de Carlos Drummond de Andrade, com a consciência de que o espaço lírico é um espaço representado, mediado por um sujeito sensível e pela linguagem. Para tanto, e sempre em busca do maior nível possível de abrangência, procurando ao mesmo tempo respeitar os limites impostos pelo tipo de trabalho, foi preciso eleger um grupo de obras *propícias* à análise proposta, significativas no interior da bibliografia do poeta e indicativas de uma presença importante do espaço. Antes, precisamos pensar a própria situação da lírica no interior dos estudos geo-literários, os motivos que a levam ter posição secundária no quadro geral desses estudos e algumas das possibilidades abertas por um contato maior entre lírica e geografia.

A dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro, como não poderia deixar de ser, é teórico-metodológico. Julgamos necessário recuperar o histórico da aproximação entre geografia e literatura, que evidencia a forma como a arte literária foi concebida pelas diversas correntes teóricas da disciplina e aquelas em que as pesquisas geo-literárias alcançaram seus desenvolvimentos mais produtivos. Este percurso nos mostra a importância do horizonte humanista na história desses estudos; da mesma maneira, é por este caminho que compreendemos as íntimas relações entre o enfoque humanista e a geografia das representações, elementos que nos levam a definir a escola humanista como nosso principal alicerce teórico-metodológico, o que torna fundamental discutir, ainda que brevemente, o conceito de humanismo. Procuramos, todavia, evitar que a definição desse alicerce turvasse nosso espírito crítico e fechasse o projeto a contribuições teóricas diversificadas (o que também será discutido no primeiro capítulo).

O segundo capítulo, também de cunho teórico-metodológico, versa sobre a possibilidade de uma geografia da lírica, busca definir o conceito de lírica e analisa a resistência da geografia a penetrar neste terreno. Na definição da lírica, procuraremos analisar as relações entre lírica e

sociedade, bem como entre lírica e modernidade, dimensões que nos auxiliam tanto em sua definição quanto em sua associação à geografia. Destriçaremos neste capítulo a “Palestra sobre lírica e sociedade”, de Adorno, integrando-a a outras referências teóricas. É uma das teses deste trabalho que os geógrafos que se propõem estudar as relações entre espaço e literatura devem aceitar pensar as especificidades dos gêneros literários e a relação dessas especificidades com a geografia.

O terceiro, quarto e quinto capítulos são dedicados às obras em si, respectivamente, “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Menino Antigo”. Em que pese um certo engessamento da análise por essa compartimentação, este procedimento é necessário para que abordemos o material lírico de forma organizada. No primeiro capítulo, dedicaremos uma seção (1.4) a esmiuçar nossa metodologia para o trabalho com as obras. Em linhas gerais, adiantamos que com a totalidade dos poemas nos dedicaremos a uma análise “geo-vocabular”, essencialmente quantitativa, e com um número mais reduzido nos dedicaremos a uma análise crítica, com olhar geográfico, essencialmente qualitativa (esta, sem dúvida, a parte mais importante do trabalho).

Nesta análise crítica, procuraremos aplicar uma sensibilidade geográfica e levaremos fortemente em consideração as críticas a uma geografia que procura nas obras o retrato fiel de uma configuração espacial, ignorando assim as características imanentes do discurso literário. Quando desconsiderada em sua imanência, a literatura figura tão somente como apoio à pesquisa geográfica, ou, como afirma Lévy (1987, p. 146), “une béquille destinée à rendre moins boiteuse le langage scientifique”. Também discutiremos esta questão no capítulo 1, mas adiantamos que esta crítica nos levou a procurar que as próprias obras guiassem e dessem o tom do trabalho crítico. Por isso, muitas vezes os títulos desses capítulos ou de suas seções são elementos dos próprios poemas ou fazem alusão aos seus elementos, visando, desta forma, amplificar a voz do discurso literário em si. Nas Considerações Finais, procuraremos analisar os resultados desta empreitada, bem como as conclusões comuns a que podemos chegar pela análise das três obras.

Capítulo 1 – Geografia, literatura e humanismo: questões de ordem teórica e metodológica

1.1 – A literatura como tema de investigação da geografia: correntes e perspectivas

O momento preciso em que se inicia o diálogo entre geografia e literatura é matéria controversa. Primeiramente, deveremos considerar como o início desse diálogo manifestações isoladas e assistemáticas de vinculação entre a ciência geográfica e a arte literária, independentes do saber científico organizado e das estruturas universitárias de pesquisa? Ou, visando traçar uma cronologia sólida e que ao mesmo tempo aponte importantes bases teórico-metodológicas, deveremos nos restringir às manifestações sistemáticas e institucionalizadas?

Na realidade, é importante ter em mente que esse diálogo, esse contato entre geografia e literatura é historicamente realizado de forma consideravelmente ampla e aberta às diversas correntes teórico-metodológicas. É assim que encontraremos uma abordagem geográfica da literatura na geografia regional, mas também no âmbito de uma geografia humanista ou de uma geografia marxista.

Marc Brosseau traça um panorama esclarecedor das múltiplas abordagens geográficas da literatura, bem como de sua importante cronologia histórica, relacionando-as com as formas como a literatura é tratada pelas diversas correntes. Primeiramente, segundo ele, embora o interesse dos geógrafos pela literatura não seja novo, esse interesse permaneceu marginal até a década de 1970, quando a geografia humanista anglo-saxã passa a defender a utilização das “fontes literárias” na pesquisa geográfica (BROSSEAU, 1996, p. 25).

Esse diagnóstico identifica um ponto de partida para as manifestações contemporâneas, parte de uma comunidade científica específica e no âmbito de uma corrente teórico-metodológica determinada. Manifestações institucionais, em suma. Contudo, o autor também identifica as manifestações periféricas dessa aproximação desde o início do século XX. Em suas palavras:

Les premières manifestations d'efforts en ce sens remonteraient, selon Salter et Lloyd, à 1910 lorsque l'Anglais H.R. Mill recommandait la lecture de “romans géographiques” dans son guide de livres de géographie. Or, quelques années plus tôt Herbertson et Keating suggéraient aux géographes de se tourner vers la poésie et la littérature de fiction dans leur analyse des lieux. On pourrait aussi voir, en forçant la note, une invitation dans le même sens dans l'article de Vidal de La Blache sur la géographie de *L'Odyssée*, en 1904, ou encore plus tôt dans les deux chapitres du *Cosmos* de Humboldt consacrés à la littérature et à la peinture (BROSSEAU, 1996, p. 25, grifos do autor).

H.R. Mill, Herbertson et Keating, Vidal de la Blache, Humboldt. Os dois últimos, embora o autor afirme que é preciso “forçar a nota” para encontrar o diálogo entre geografia e literatura em sua obra, são referências de enorme peso, e o mínimo contato que esses autores possam ter tido com a temática não pode ser ignorado. Todavia, se a aproximação entre geografia e literatura se manifestou em sua obra, foi apenas de forma secundária em relação aos seus outros objetos de estudo, sem a preocupação de operacionalização de uma nova área de pesquisas e sem que a literatura fosse colocada como um possível objeto de pesquisas sistemáticas da geografia.

Por que identificar os elementos iniciais do diálogo entre geografia e literatura já no início do século XX – mesmo que a partir de pequenos e dispersos contatos – é importante? Na realidade, o que é importante é identificar um sólido histórico – que sugere, por sua vez, um processo. A história do conhecimento científico apresenta períodos de estabilidade entremeados por transformações radicais ou rupturas epistemológicas (o que é particularmente verdadeiro para as ciências humanas); entretanto, mesmo quando radicalmente transformado, o “velho” conhecimento deixa seus legados ao “novo” – mesmo que esse legado se dê a partir da crítica transformadora. Isto significa que um elemento do conhecimento não pode jamais ser desprezado: seu traço cumulativo. Onde há acúmulo de conhecimentos produzidos encontra-se uma base de sustentação – mais frágil ou mais sólida, segundo as circunstâncias.

Desta forma, ainda que esse contato siga despertando reservas em muitos geógrafos – sobretudo os entusiastas de uma geografia mais pragmática e que são ou foram tributários de métodos quantitativos inspirados pela teoria positivista² –, há uma ponte sendo construída entre geografia e literatura, e essa construção está em curso há um tempo considerável. Insistir neste ponto é importante porque a literatura não se encontra entre os objetos clássicos de estudo da geografia – como as cidades, o campo, a população ou o relevo –, e a vinculação entre espaço e literatura não é tão nítida quanto no caso dos objetos de estudo já consagrados e que figuram entre os principais temas da disciplina desde a obra dos fundadores da geografia moderna.

Não se pode negar, entretanto, que os registros mais caudalosos, estruturados e acessíveis dessa inter-relação são aqueles das últimas três décadas do século XX e da primeira quinzena do século XXI, o que, embora sugira um certo vácuo de referências clássicas, aponta uma clara atualidade da temática para a disciplina. O histórico que se segue é apenas introdutório, não visa esgotar a questão e está focado sobretudo na forma de tratamento que a literatura recebeu

² Que Bachelard (2008, p. 145) chamaria de “espíritos positivos”.

segundo as diversas correntes teórico-metodológicas da geografia contemporânea. Sua principal referência é o livro “Des romans géographes” (1996), de Marc Brosseau, embora o livro “O mapa e a trama: ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas” (2002), de Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, e a tese de doutoramento “Géographie humaniste et littérature: l’espace existentiel dans la vie et l’oeuvre de Hermann Hesse (1877-1962)” , também tenham contribuído para a construção de uma visão cronológica dos estudos que relacionam literatura e geografia.

Primeiramente, Brosseau (1996, p. 26) postula que a literatura desperta o interesse no âmbito de uma geografia regional – e isso até mesmo antes da década de 1970, o que, ainda que com “raros artigos”, coloca os esforços da corrente regional como o que de mais avançado se fez no terreno entre as primeiras manifestações do início do século e os anos 70. Neste contexto, os romances do século XIX são utilizados como material de apoio para a compreensão de uma região ou lugar. Assim, as paisagens literárias devem ser lidas de forma literal e deve haver consenso de que a apresentação, por parte do romancista, “das relações homem-natureza e das características da exploração econômica da região é digna de fé” (BROSSEAU, 1996, p. 30, tradução nossa). Desta forma, a geografia vai à literatura buscando sobretudo uma fonte de informações – fonte subjetiva, certamente, mas vista como confiável em termos da tradução fidedigna do real. A literatura, nesta concepção, é um complemento à pesquisa – onde se encontram dados, informações, eventos ou fatos que não podem ser apreendidos pela observação empírica.

Ainda no âmbito de uma geografia regional, o romance é também compreendido como testemunho dos homens reais que compõem o espaço e são encenados pela trama. O escritor apareceria, assim, como um porta-voz das coletividades que têm seu gênero de vida descrito pela literatura – embora seu trabalho seja, essencialmente, ficcional. Reflexo de um contexto socioespacial, os homens encenados pela trama trariam componentes para a compreensão do espaço, concepção que caminha no sentido de um “realismo subjetivo coletivo” (BROSSEAU, 1996, p. 30, tradução nossa).

Dois elementos dessa abordagem são importantes e terão consequências duradouras. O primeiro é que a forma literária privilegiada por uma aproximação como essa *tem de ser* o romance, que tende a ser a forma literária que mais se aproxima da objetividade científica. São características mais permanentes do romance que de outros gêneros literários a objetividade, a

profundidade argumentativa, a riqueza de informações e detalhes e a clareza do discurso. Em segundo lugar, essa compreensão da literatura por parte da geografia regional sugere uma predileção pelo romance realista, onde essas características tendem a ser mais expressivas.

Alguns dos fatores que influenciaram o aparecimento de um interesse estável e sistemático sobre a relação entre geografia e literatura se encontram no desenvolvimento da geografia humanista, que encontra pontos de convergência com a geografia regional na temática literária. A corrente humanista, entretanto, tem como centro de sua relação com a literatura a categoria de *lugar*, cara aos humanistas ainda hoje por colocar em primeiro plano a *relação afetiva* (positiva ou negativa) que o homem estabelece com seu espaço. A categoria, assim, está imbuída de um forte conteúdo subjetivo, e a literatura, fonte privilegiada de veiculação e expressão da subjetividade, é por isso vista com importante interesse:

A une géographie science de l'espace (*space*), on propose une géographie science des lieux (*place*) pour l'homme. Valeurs, représentations, intentions, subjectivité, identité, enracinement, expérience concrète, perception, autant de notions mobilisées pour remettre le sujet au centre des préoccupations des géographes dans leurs réflexions sur les rapports homme-lieu (BROSSEAU, 1996, p. 32, grifos do autor).

O sujeito é recuperado e retoma a centralidade (discutiremos melhor essa questão na seção 1.2.2). A uma ciência do espaço é contraposta uma ciência do lugar, que situa a *relação* homem-meio no centro da discussão. Mudam os focos, os meios e os objetivos. No entanto, a literatura, ao menos nesse momento, é ainda vista como a transcrição de uma experiência concreta ou de uma representação simbólica antes construída na experiência concreta – com o sujeito em primeiro plano, mas tendo ainda a subjetividade como apoio à leitura da relação concreta entre o homem e o meio. Literatura, novamente, é apoio, fonte de informações para o pesquisador. Neste sentido, as primeiras abordagens humanistas ainda terão o realismo do século XIX como material de predileção, já que ele traduz o componente subjetivo numa linguagem que se aproxima mais da linguagem pretensamente fria e objetiva das ciências humanas:

A ce titre, on comprend bien que c'est encore souvent la littérature réaliste du XIX^e siècle qui servira de matériau privilégié. [...] Soucieux de voir comment l'homme intériorise ou se représente son expérience de l'espace, les géographes humanistes privilégient le roman dans la mesure où il leur semble fournir l'occasion idéale d'une rencontre entre le monde objectif et la subjectivité humaine. (BROSSEAU, 1996, p. 33)

Segundo o mesmo autor, essa compreensão da literatura toma o conteúdo do texto literário como um “à priori”, e entende o discurso da literatura como uma conexão perfeita entre autor e espaço, o que segundo ele não corresponde exatamente à realidade. O texto literário em si,

que faz a mediação entre o autor e a realidade, e a complexidade de seu discurso são praticamente desconsiderados.

Ora, é preciso voltar-se à teoria da linguagem e lembrar, a partir dos elementos introdutórios do pensamento de Saussure (2006, p. 79-84), que a linguagem é uma mediação entre o homem e o mundo através de um sistema de signos, cada signo composto por um significante – ou seja, seu componente material, por exemplo a sonoridade da palavra *porta* desligada de sua significação – e significado – ou seja, o conteúdo semântico do signo, a significação da palavra *porta* em português, por exemplo. A ligação entre esses dois componentes, no entanto, não é natural, é arbitrária – à priori não há nenhuma ligação entre a sonoridade da palavra *porta* e sua significação, ligação que é construída pelo uso –, o que cerca a linguagem humana, inclusive sua expressão na literatura, de maior complexidade que a ideia de uma conexão perfeita entre autor e realidade pode sugerir. É impossível, neste sentido, considerar uma expressão textual (conjunto de significantes) um testemunho inquestionável do mundo retratado (conjunto de significados). O texto, em sua complexidade e em seu contraditório, não pode ser um mero meio de resgatar ou aprofundar informações para a geografia, devendo também ser enfrentado em seus aspectos próprios, imanentes, o que exige por parte do geógrafo interessado por literatura uma sensibilidade em relação ao texto em si, suas possibilidades e limites. A geografia humanista mais atual parece ir além dessa concepção, aprofundando a reflexão sobre o texto e seu discurso.

Pelos seus diferentes propósitos e perspectivas, algumas correntes teórico-metodológicas da geografia tendem a interessar-se mais do que outras pela literatura. Encontrar esse interesse no âmbito de uma corrente marxista é um fato a se ressaltar, já que a geografia marxista é essencialmente uma geografia transformadora, militante, aplicada na solução dos múltiplos e por demais objetivos problemas socioespaciais³, o que situa a discussão do sujeito e da subjetividade num segundo plano.

No entanto, as correntes geográficas de inspiração marxista também mostram interesse pela literatura. Isto porque no momento preciso em que emerge com mais força o interesse geográfico pela literatura, o movimento dentro da disciplina é de vigorosa contestação à

³ Neste ponto, é necessário fazer um adendo. Brosseau usa frequentemente o termo “geografia radical” para referir-se à corrente geográfica de inspiração marxista. Também, em certo sentido, equivale geografia radical e geografia crítica. Quando falamos, neste trabalho, em “corrente marxista”, nos referimos à geografia que, em maior ou menor grau, inspira-se no marxismo, embora com a consciência de que no interior dessa geografia existem dissensões e diferenças – muitas vezes inconciliáveis – como, de resto, ocorre para o marxismo como um todo.

geografia quantitativa, de inspiração neopositivista e poderosa nas décadas de 1950 e 1960, o que diz respeito tanto a uma corrente humanista quanto a uma corrente marxista (como veremos mais precisamente na seção 1.2.2).

Todavia, embora o marxismo tenha suas múltiplas preocupações objetivas, sua compreensão de sujeito é expressivamente mais rica que aquela do sujeito funcional da geografia quantitativa. A crítica marxista difere da humanista sobretudo porque vai mais fundo e é mais sistemática na condenação de “uma certa forma de promoção conservadora do *status quo* que emana das análises estatísticas” (BROSSEAU, 1996, p. 42, grifo do autor, tradução nossa) e, também dentro das perspectivas de uma geografia mais ativa politicamente, mais combativa e comprometida com a transformação socioespacial, a literatura despertará interesse.

Geografia humanista e geografia marxista têm, portanto, em comum neste momento a forte crítica à geografia quantitativa de inspiração neopositivista. Ambas as correntes, neste sentido, empenham-se na superação de uma ciência humana engessada pelos preceitos teórico-metodológicos oriundos das ciências naturais, representados pelo positivismo lógico e acompanhados por uma concepção de sujeito simplista e instrumental. Em relação à questão do sujeito, Cook (1981 apud Brosseau, 1996, p. 43) define didaticamente as diferenças entre geografia humanista e geografia marxista:

Both approaches are of course concerned with the interaction between the individual and society, but humanist geographers consider conscience to be the result of the individuals interpretation of the world, flowing outward to society, while radical geographers consider it to be the result of the individual's position in society, flowing inward to the individual⁴

Há, desta forma, uma diferença na compreensão da consciência e sua relação com o mundo – tendo claro que a manifestação simbólica através da literatura é um momento da consciência e sem ela não se realiza.

Acrescente-se que, como não poderia deixar de ser, um dos traços mais claros da abordagem marxista da literatura no âmbito da geografia é buscar inserir a literatura num movimento de contestação ou de ruptura⁵ da ideologia dominante. Silk (1984 apud Brosseau, 1996, p. 45), por exemplo, irá defender que o papel da literatura é “to provide a basis for

⁴ Referência de Brosseau ao artigo “Consciousness and the Novel: Fact or Fiction in the Works of D.H. Lawrence”, capítulo do livro “Humanistic geography and literature: Essays on the Experience of place” (POCOCK, 1981).

⁵ Lembramos neste sentido que Lefebvre (1971, p. 27-50), por exemplo, dedica-se no livro “Au delà du structuralisme”, no capítulo “Le romantisme révolutionnaire”, a buscar definir o estatuto de uma arte genuinamente revolucionária, temática cara aos intelectuais marxistas.

intervention in the process of ‘mental appropriation of the world’ wich combats bourgeois ideology”⁶. Voltando a Brosseau:

La littérature doit donc s’inscrire dans la mouvance révolutionnaire et contribuer à promouvoir des mouvements sociaux hostiles à l’idéologie dominante. Conséquemment, les directions des recherches particulièrement pertinentes devraient porter sur le féminisme, le régionalisme, le séparatisme, le nationalisme (s’il est antifasciste) et enfin la perception de l’environnement et des paysages (BROSSEAU, 1996, p. 45).

Em linhas gerais, podemos dizer portanto que a literatura é pela geografia marxista reinserida, como superestrutura, no contexto de sua estrutura. As relações complexas e recíprocas entre estrutura e superestrutura propiciam oportunidades de reflexão e pesquisa. Essa visão, ao contrário das anteriores, busca não somente as informações diferenciadas que todo texto literário produz, mas sobretudo suas consequências para a realidade concreta.

Novamente, em termos textuais e discursivos, Brosseau (1996, p. 46-47) critica nessas abordagens a desconsideração quase completa do texto literário em si e a ausência de uma análise mais imanente do discurso: “Mais encore une fois, le texte ne semble opposer aucune résistance; il est lu comme le reflet fidèle des conflits et des idéologies qui ont présidé à sa production et qui furent disséminés grâce à son réseau de distribution”. A consequência deste tipo de abordagem é que, desconsiderada em suas características próprias, a literatura figura como apoio de segunda ordem a uma reflexão ou a uma prática geográfica (leia-se, científica) maior e mais importante. É por isso que, segundo a crítica de Lévy (1987, p. 146):

La littérature est beaucoup plus qu’une béquille destinée à rendre moins boiteuse le langage scientifique. L’art, de manière plus générale, anticipe souvent la science, dans sa perspective visionnaire du monde. Les artistes, fins observateurs, mettent le doigt sur des phénomènes auxquels les scientifiques n’avaient pas pensé, et ils leurs insufflent le courage et la confiance d’entreprendre ou de poursuivre des recherches dans des domaines encore inexplorés.

Esse histórico seria claramente insuficiente se não fosse introdutório. O problema de diversos aspectos dessa dissertação é que eles merecem eles próprios uma dissertação exclusiva. A história das relações entre geografia e literatura é complexa e fascinante, e mesmo seus traços iniciais mostram uma ciência que se abre paulatinamente ao contato com a arte, uma relação que ainda tende a ser fortemente hierárquica (sempre com a ciência em posição de superioridade) e cercada de tensão epistemológica.

⁶ Referência ao artigo “Beyond Geography and literature” (SILK, 1984)

O que é fundamental, no entanto, é destacar os aspectos desse histórico que são importantes como esteios à pesquisa. O primeiro ponto importante é que até a década de 1970 os esforços dedicados a relacionar geografia e literatura eram esparsos e consideravelmente periféricos. Indicamos, neste sentido, a partir de que período histórico deveremos concentrar nossas principais referências bibliográficas e onde encontrar os esteios teóricos mais importantes para o desenvolvimento da pesquisa. Com a consciência deste ponto, temos também a clareza da atualidade dos estudos geo-literários, e que o trabalho insere-se numa linha de pesquisas que vem demonstrando vigor e já oferece um acúmulo considerável de conhecimentos produzidos. A própria consciência desse acúmulo de conhecimentos já representa um esteio teórico-metodológico importante.

Em segundo lugar, identificamos as correntes teórico-metodológicas que desenvolveram essa relação de forma mais produtiva e sistemática. Embora com a consciência de que a história contemporânea da geografia não se restringe às três correntes analisadas – sabemos, neste sentido, que a corrente neopositivista ainda conservou nesse período número expressivo de entusiastas, e além dessas correntes podemos ainda incluir uma corrente estruturalista (MONTEIRO, 2002, p. 13) –, cremos encontrar junto a essas três vertentes da geografia um excelente escopo de trabalhos, abordagens e procedimentos teórico-metodológicos relativos ao estudo da literatura no âmbito da geografia. De fato, considerando-se, mesmo que superficialmente, as posições históricas das correntes neopositivista e estruturalista, é evidente que entre elas a literatura encontrará dificuldades para gozar de maior consideração.

O objetivo deste breve histórico, portanto, foi oferecer um panorama inicial, onde foi feito o diagnóstico das correntes que, pelos mais diversos motivos, se interessaram mais pelas relações entre espaço e literatura, além da forma como a arte literária foi por elas compreendida e trabalhada. Este panorama, é importante destacar, não foi pensado enquanto julgamento de valor ou tomada de posição, mas para mostrar como cada uma das correntes tratou e sobretudo *compreendeu* a literatura, buscando dar a elas peso equitativo.

A sequência do trabalho (sobretudo as próximas seções) mostrará que nos identificamos mais com uma linha de pensamento humanista. Não entendemos essa identificação, entretanto, como uma camisa de força. Um dos aspectos que nos aproximam dessa linha de pensamento é justamente sua amplitude, sua tolerância em relação à abordagem da literatura, além da postura gregária e não exclusivista. Um elemento que as abordagens iniciais da literatura dentro da

geografia têm em comum, entretanto, e que julgamos necessário ultrapassar, é uma visão relativamente utilitária de literatura, que a coloca como testemunho informativo do espaço concreto e apoio secundário ao trabalho e ao discurso da ciência, visão que tende a supervalorizar o romance em detrimento das outras formas literárias. É por isso que este trabalho buscará valorizar ao máximo o texto, o discurso, numa busca geográfica pela sua voz imanente.

1.2 – Geografia, humanismo e literatura

1.2.1 – Humanismo: conceito híbrido

O humanismo foi frequentemente associado a certos valores científicos clássicos – na contemporaneidade, o retorno do apelo por uma ciência humana descritiva é um dos mais emblemáticos (LÉVY, 1987, p. 35 e 43; MONTEIRO, 2002, p. 13) –, além de ser tachado de elitista pelo caráter de suas manifestações mais pregressas. Morin (2011, p. 127), por exemplo, indica que o sentido do humanismo renascentista era o desenvolvimento das humanidades e o retorno a uma tradição de textos profanos antigos, gregos, filosóficos e literários. Elisée Reclus, por sua vez, afirma que, segundo esse humanismo da renascença, somente uma elite de homens poderia encampar à plenitude os ideais de força, beleza, individualidade e independência que compõem os valores humanísticos da época (RECLUS, 1905, p. 274-276; LÉVY, 1987, p. 35-36). Elementos como esses fizeram com que o conceito fosse muitas vezes visto como conservador e desconectado dos problemas objetivos da realidade social.

Neste sentido, críticas importantes podem partir tanto de pensadores radicais, inspirados sobretudo pela teoria marxista (crítica aos traços conservadores e ao descompromisso coletivo), quanto de intelectuais oriundos da tradição positivista (falta de objetividade e “cientificidade”).

Lefebvre (1968, p. 69 e 364), por exemplo, irá definir o humanismo clássico, oriundo da renascença como deixam claro Reclus e Morin, como “vieil humanisme libéral” ou “ancien humanisme du capitalisme concurrentiel et de la bourgeoisie libérale”. Esse velho humanismo, para ele, não é tanto um conceito quanto uma ideologia (LEFEBVRE, 1967, p. 41), e a ela deveria contrapor-se um novo humanismo, um “humanismo revolucionário” destinado a “transformar a vida” (LEFEBVRE, 1968, p. 69, tradução nossa).

Jean Paul Sartre, por sua vez, no ensaio “O existencialismo é um humanismo”, defende que a teoria existencialista – ou seja, a teoria segundo a qual a existência precede a essência – define um tipo particular de humanismo, um outro humanismo (e quando o filósofo aponta que “o existencialismo é ‘um’ humanismo”, sugere ao mesmo tempo a possibilidade de múltiplos e diversos humanismos) onde o homem está “condenado a ser livre” (SARTRE, 1973, p. 15), onde o “cogito ergo sum” cartesiano é a primeira verdade possível (SARTRE, 1973, p. 21): o homem se constrói existindo; não há uma essência anterior, determinada por um Deus onipotente, que seja a determinação e o guia do homem no mundo. A realidade é subjetividade (pois é na existência do homem e na mediação sujeito-objeto que se constrói o real) e o homem é um projeto de si mesmo. Esse novo “status” concedido ao homem define um humanismo renovado, que, embora descarregue toda a responsabilidade pela realidade sobre os ombros do homem, indica um caminho para a esperança e a liberdade:

Subjetivismo quer dizer, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio; e por outro, impossibilidade para o homem de superar a subjetividade humana. É o segundo sentido que é o sentido profundo do existencialismo. Quando dizemos que o homem escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens. Com efeito, não há dos nossos atos um sequer que, ao criar o homem que desejamos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem como julgamos que deve ser (SARTRE, 1973, p. 12-13).

Por essa primeira abordagem já se pode observar o grau de controvérsia envolvido no conceito – aliás, é o humanismo um conceito? Uma ideologia, como aponta Lefebvre? É ele uma corrente teórico-metodológica ou uma filosofia? É o humanismo um método? Oferece ele um real procedimento metodológico para orientar pesquisas numa ciência como a geografia? Em nossa opinião, essas questões não podem ser esgotadas em apenas um capítulo, e provavelmente também não o possam numa dissertação inteira dedicada ao assunto. Entretanto, é importante introduzir a problemática e as controvérsias envolvidas na discussão – sujeita a dissensões que envolvem posições filosóficas, políticas ou teórico-metodológicas (quando os três termos não coexistem na formação de uma orientação, como parece ser o caso de Sartre).

Diante disso, o primeiro ponto que merece atenção é que, neste trabalho, consideraremos o humanismo primeiramente como um conceito – na definição mais básica e popular de conceito, como *noção abstrata*. Dessa noção abstrata, pode-se derivar um grupo de procedimentos metodológicos. Subjacente a essa noção abstrata, encontraremos um conjunto de valores (neste

ponto caberia perguntar: qual noção científica abstrata, que pode operacionalizar procedimentos, não carrega consigo seu conjunto de valores?).

Em segundo lugar, destaca-se que esse conceito não é exatamente contemporâneo, mas tem raízes mais antigas. Nessas raízes podemos identificar, de fato, o humanismo como um conjunto de valores éticos, estéticos e morais, como podemos depreender das análises de Élisée Reclus e Edgar Morin. No entanto, redescoberto e reapropriado por uma ciência humana contemporânea, com as conseqüentes exigências de sistematização teórico-metodológica, vemos paulatinamente o humanismo constituir-se mais como conceito que como conjunto de valores, embora ele não perca completamente sua antiga condição – por isso a importância de nos referirmos às suas raízes.

Uma origem do conceito como conjunto de valores poderia aproximá-lo da concepção lefebvriana de humanismo como ideologia – ideologia que, pelos valores inicialmente defendidos e pelo histórico que apresenta pode ser rotulada (ou confundida) como “burguesa”. Assim, compreende-se a baixa reputação de que goza o conceito entre os intelectuais marxistas, como demonstram os casos de Sartre e Lefebvre. O último, além de diagnosticar seu traço burguês e liberal, afirma ainda que o humanismo é um “pseudo-conceito que não podemos nem sustentar, nem negar” (LEFEBVRE, 1969, p. 10) – ou seja, deve permanecer no limbo.

Entendemos, além do mais, que as acusações de conservadorismo são injustas. Se o conceito de humanismo foi recuperado na contemporaneidade foi justamente como mais um dos contrapontos críticos à influência neopositivista nas ciências do homem e da sociedade. Diante da pobre compreensão de sujeito produzida por uma ciência humana quantitativa, onde o comportamento humano é interpretado dentro de um quadro de variáveis mensuráveis e o espaço do homem é um espaço geométrico interpretado por leis matemáticas, marxismo e humanismo têm objetivos análogos: contrapor-se a uma ciência humana atomizada pela filosofia positiva, resgatar o sujeito, resgatar aquele que é a razão de ser e deve ser o foco de uma ciência humana lúcida e compromissada: o ser humano.

Se um conjunto de valores ainda acompanha o conceito de humanismo, é um conjunto de valores que se transformou consideravelmente e se distanciou do traço elitista que Élisée Reclus diagnosticou no humanismo renascentista. Com novos desenvolvimentos segundo novas urgências históricas, e as contribuições de diversas disciplinas modernas, o conceito se abriu consideravelmente e oferece hoje um rico panorama de ideias sobre o homem, a sociedade, a

cultura e as ciências humanas. Neste sentido, compreendemos as palavras de Morin (2011, p. 135), que sustenta que:

O humanismo não é mais essa espécie de cavaleiro extralúcido, portador da verdade, da certeza, da razão, da ciência, portador do próprio Santo Sacramento. O humanismo é a necessidade e a interrogação fundamental de nosso século [...] Mas não é um cadáver que é preciso salvar, é um humanismo vivo que responde aos problemas cruciais do mundo moderno.

Assim, chegamos à conclusão de que o conceito de humanismo é eminentemente híbrido, tem um histórico consistente, cruza as fronteiras ideológicas e disciplinares e está sujeito a intensas controvérsias. Além do mais, renovou-se com o tempo, assimilando transformações históricas, políticas e culturais, e atualmente, como assinala Morin, reflete alguns dos mais importantes desafios do presente histórico.

O objetivo deste panorama, portanto, não foi expor uma visão unívoca de humanismo que deverá ser seguida pelo projeto de forma inflexível, mas apresentá-lo como esse conceito híbrido que historicamente recebe aportes de diversas disciplinas e linhas de pensamento (mesmo que alguns desses aportes, como costuma ser o caso dos marxistas, se dê pela crítica transformadora) e escapa a uma definição monolítica. Uma visão que vai ao encontro, por exemplo, da visão de Tuan (1985, p. 144), que afirma claramente que o conceito de humanismo tem diferentes significados – ou seja, é híbrido.

No interior desse hibridismo, entretanto, fazemos questão de ressaltar que, ainda que buscando nos afastar da postura inflexível, nos identificamos com uma visão moderna de humanismo, que deixou para trás os traços conservadores do passado e coloca-se na contemporaneidade como o “humanismo vivo que responde aos problemas cruciais do mundo moderno”, como afirma Edgar Morin, trazendo a centralidade do ser do homem como objetivo da ciência, da cultura e da política, um conceito que não se apresenta enquanto doutrina ou panaceia para as mazelas da humanidade, mas que é portador de possibilidades transformadoras progressistas.

O que é fundamental para nós, entretanto, é compreender melhor como o conceito de humanismo é apropriado e manuseado pelo conhecimento geográfico e por que é uma geografia humanista que tende a se debruçar sobre a literatura de forma mais fecunda.

1.2.2 – Formação e perspectivas da geografia humanista

Como afirmamos na seção anterior, o humanismo ressurgiu com força nas ciências humanas na idade contemporânea, sobretudo como mais um dos contrapontos críticos às escolas neopositivistas que, especificamente na geografia, mostraram poder com a *New Geography* nas décadas de 1950 e 1960. Com efeito, esse movimento não é monopólio da geografia, mas é paradigmático na disciplina, onde a influência neopositivista foi tão forte quanto o movimento crítico que a ela se seguiu.

É necessário identificar o contexto. A configuração econômica do pós-Guerra, ou seja, o novo momento de forte expansão do sistema capitalista, e a introdução de ferramentas como o computador na pesquisa científica causam transformações importantes na geografia a partir da década de 1950. Até então, segundo Corrêa (1980, p. 5), a disciplina era “caracterizada, de um lado, pela abordagem regional, e, de outro, pela abordagem ecológica”.

O novo contexto socioeconômico, político e tecnológico da década de 1950 iria trazer, como afirma ainda Corrêa (1980, p. 6), “a ideia de tornar a Geografia uma ciência, de acordo com o método científico preconizado pelo positivismo lógico”. Dentro dessas novas necessidades socioeconômicas e culturais, a “velha geografia”, com suas descrições “das inter-relações de fenômenos sociais e naturais em um quadro regional único, onde estava implícita a ‘harmonia regional’, que incluía a harmonia entre as classes sociais, não bastava mais” (CORREA, 1980, p. 6).

A década de 1960 representa o apogeu da *New Geography*, e as transformações engendradas a partir da década de 1970 têm como motor a insatisfação, por parte de um número expressivo de geógrafos e comunidades geográficas, em relação às concepções científicas e ideológicas da geografia de inspiração neopositiva. A Geografia Tradicional entra em crise a partir de meados da década de 1950 (MORAES, 2002, p. 93), por isso a Nova Geografia é parte já de um movimento de renovação da disciplina. No entanto, como o positivismo é o fundamento tanto da Geografia Tradicional (MORAES, 2002, p. 21) como da Nova Geografia, podemos dizer que ele constitui o fermento maior do clamor por renovação intelectual que adentra as últimas décadas do século XX.

Como sabemos, para o positivismo lógico as ciências experimentais representam o modelo por excelência do conhecimento científico. Aquilo que não pode ser mensurado ou

empiricamente demonstrado é via de regra visto como metafísica, idealismo estéril ou retórica. A ambição do positivismo para as ciências humanas desde Auguste Comte é a elas aplicar o método experimental, ou simplesmente “método científico” – já que não há outro que, segundo os preceitos positivistas, possa merecer tal epíteto. Não por acaso, a sociologia de Comte é por ele denominada *física social*.

Evidentemente, o método experimental é o mais apropriado para as ciências exatas e naturais, que permitem (e mesmo exigem) mensuração, empirismo e quantificação. Já para as ciências humanas, a aplicação do método exige considerável ginástica intelectual e um conjunto de imposições restritivas. No entanto, segundo o ideário positivista, as ciências humanas não mereceriam o adjetivo “científico” enquanto não pudessem ser inteiramente apreendidas e operacionalizadas segundo os métodos experimentais. A história da relação entre positivismo e ciências humanas, desta forma, pode ser resumida como o esforço para aplicar às últimas os métodos das ciências exatas e naturais – que ainda hoje são por muitos consideradas as “verdadeiras” ciências, as “hard sciences” ou “ciências duras”, cognome que não esconde seu traço imodesto.

Explicar a relação entre positivismo e geografia não é algo tão trivial quanto podem sugerir alguns dos enunciados mais simplificadores da *Nova Geografia*. Não faz parte de nossos propósitos, além do mais, traçar um panorama completo sobre as questões teóricas e metodológicas dessa corrente da geografia contemporânea. No entanto, a fim de estabelecer um contraponto entre a corrente quantitativa e a corrente humanista, é sem dúvida necessário que façamos algumas observações.

Primeiramente, é interessante ter em vista que, entre as ciências humanas, talvez a geografia sempre tenha sido a que demonstrou mais “potencialidade” para uma abordagem positivista. Em outras palavras, a geografia efetivamente reúne elementos que a tornam “quantificável” – e se considerarmos que o procedimento de quantificação é um procedimento matemático que não necessariamente precisa estar atrelado a todo o cabedal de preceitos e procedimentos positivistas, é necessário reconhecer que quantificar ainda é um método *auxiliar* de amplo uso pelas mais diversas subdisciplinas e correntes teórico-metodológicas da geografia (isto é, um trabalho que quantifica alguns de seus elementos não se torna por isso automaticamente positivista; é necessário atenção para não incorrermos nesse reducionismo).

Por que essa potencialidade? Embora o espaço não se restrinja a esse aspecto, um dado de sua constituição não pode ser negligenciado: seu caráter geométrico. O espaço geográfico tem formas passíveis de serem apreendidas segundo a geometria clássica euclidiana. Todavia, as formas geométricas são objetos abstratos, e não empíricos. O espaço, entretanto, permite apreensão tanto abstrata (geométrica) quanto empírica. Distância e forma são elementos importantes de seu funcionamento e passíveis de apreensão matemática.

A geografia, sob essa ótica, oferece um objeto pragmático de estudo, o espaço geográfico, mais palatável e empírico que a sociedade, da sociologia, ou o tempo, da história. O fato de que a disciplina tenha sido vista durante muito tempo como a ciência “do espaço geográfico” ou “da superfície terrestre”, e não do homem nesse espaço ou nessa superfície, deu sua parcela de contribuição histórica para propiciar a tentação de uma geografia inteiramente pragmática, debruçada sobre um objeto empírico autonomizado, cujas leis de funcionamento não somente não dependem dos sujeitos como também os subjugam.

O espaço é um objeto. Esse objeto é um continente geométrico. Os sujeitos estão com ele implicados somente no sentido em que se inserem nesse objeto-continente como elementos por ele sobredeterminados. Neste sentido, aceita-se uma relação entre espaço e sujeito, mas somente como sobredeterminação do segundo pelo primeiro. O comportamento humano no espaço (e portanto a relação homem-meio), desta forma, é resultado de múltiplas variáveis quantificáveis, uma espécie de behaviorismo geográfico onde o que não é do alcance da abordagem objetiva é metafísica, está fora da realidade sensível e não deve ser objeto de preocupação de uma *ciência dura*.

A questão do sujeito na geografia quantitativa é fundamental no sentido de gerar os contrapontos críticos que partirão tanto da corrente marxista quanto da humanista. Nesse espaço autonomizado, estatístico, que se relaciona com o homem matematicamente, onde há lugar para os sujeitos teleológicos, dotados de consciência, vontade e sensibilidade, que apreendem, representam e atuam ativamente na formação e na transformação do espaço? A posição concedida ao sujeito pela *Nova Geografia* é pobre; é por isso que, por razões distintas, marxistas e humanistas investirão na recuperação do sujeito e da riqueza de sua relação com o espaço.

Os marxistas irão salientar o caráter teleológico dos sujeitos, dotados de finalidade, objetivos, projetos e capazes de intervir no espaço para a realização de suas aspirações. De fato, é difícil conceber uma escola marxista que não admita a ampla possibilidade de intervenção e

transformação do mundo. O homem não pode ser um mero produto da configuração espacial, e os sujeitos dotados de força crítica podem e devem empreender projetos de ruptura e transformação.

Os humanistas, por outro lado, ressaltam o caráter afetivo da relação entre o homem e o espaço, caráter que resulta na constituição da categoria de *lugar*, que salienta os traços psicoemocionais da relação homem-meio. Efetivamente, o ser humano não é um simples produto do espaço; tampouco se relaciona com ele apenas de forma objetiva, pragmática e previsível segundo as variáveis matemáticas. Ele o apreende, elabora de acordo com sentimentos, imprime significados múltiplos aos espaços que ocupa e visita, expressa suas impressões, emoções e sensações sobre eles na literatura, na pintura, nos filmes ou na música, contribuindo assim para forjar concepções e atitudes que têm importantes desdobramentos geográficos.

Tuan (2012, p. 135-136), por exemplo, irá definir o conceito de *topofilia*, que inclui “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material”. A categoria geográfica que representa o “meio ambiente material” imbuído dos laços afetivos dos seres humanos é o *lugar*. No conceito de *topofilia*, a estrutura psicoemocional humana vem ao primeiro plano da análise e o estudo geográfico incorpora um caráter subjetivo. Assim, a categoria de *lugar* se torna uma das mais caras aos geógrafos humanistas – como afirma Daniels (1997, p. 366), por exemplo, “Place is a key concept in humanistic geography” – por realçar a riqueza da subjetividade humana na relação com o espaço e seus desdobramentos geográficos.

Um dos primeiros e mais importantes propósitos da geografia humanista é portanto resgatar esse elo fundamental, desprezado pelos neopositivistas como subalterno na constituição e transformação do espaço, o Homem: “De manière générale, l’humanisme aspire à reconcilier la science avec l’homme”, nos diz Lévy (1987, p. 33). Na geografia, não é diferente. E o contexto da segunda metade do século XX, com sua forte influência neopositivista, contribuiu para que a consecução desse objetivo se tornasse mais premente.

Então, aquilo que era no homem desprezado por uma abordagem positiva, seus afetos, valores, percepções, emoções e representações, o caráter simbólico de sua relação com o real, todo o universo subjetivo que era visto como metafísica e devia ser eliminado do “verdadeiro” procedimento científico é recuperado pelos geógrafos humanistas, que passam a defender a sua importância para a geografia. Por sua vez, a cisão rígida entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo, traço típico da abordagem quantitativa, é abandonada. Bailly e Pocock (1995, p. 166), neste sentido, pontuam que:

L'approche humaniste ne se contente pas d'étudier l'homme qui raisonne, mais aussi celui qui éprouve des sentiments, qui réfléchit, qui crée... Toute division rigide entre le monde objectif, extérieur et le monde subjectif, intérieur est rejetée puisque le monde trouve sa cohérence dans nos concepts organisateurs et qu'il constitue une extension de notre conscience.

Recupera-se, assim, a unidade entre mundo objetivo e mundo subjetivo. De fato, o real não pode ser conhecido pelos seres humanos sem conceitos organizadores, que são criações humanas – “Nós, inevitavelmente, vemos o Universo de um ponto de vista humano e comunicamos em termos elaborados pelas exigências da vida humana”, nos lembra neste sentido Lowenthal (1985, p. 113) –, e as representações produzidas pelos sujeitos conscientes. Para a geografia quantitativa, não somente mundo objetivo e mundo subjetivo devem ser adequadamente separados, como também o sujeito (mundo subjetivo), quando investido da posição de cientista, deve libertar-se de toda e qualquer subjetividade visando não “contaminar” o procedimento científico objetivo e a “correta” compreensão do real. E a forma apropriada de eliminar a subjetividade é a aplicação do método experimental, imune à “contaminação” da introspecção.

Se, para os humanistas, existe uma unidade entre mundo objetivo e mundo subjetivo, não se aplica ao pesquisador, ao cientista, essa mesma lógica rígida de cisão e autoanulação. Não somente se aceita que a subjetividade do pesquisador participe do procedimento científico, como se defende que essa participação é produtiva. É por isso que Bailly e Pocock (1995, p. 167) afirmam ainda que, para a geografia humanista, “La personnalité, l'intuition, et la réflexion du chercheur sont explicitement mises en valeur pour éviter les à priori de la méthode scientifique”.

Ressalte-se que os autores se referem ao método quantitativo como “méthode scientifique”, exatamente como os positivistas costumam fazer. Tuan (1985, p. 144) parece ir por um caminho semelhante quando contrapõe a abordagem humanista à abordagem científica. “De que maneira a concepção humanística do homem é mais compreensiva que a da ciência?”, nos pergunta ele, para em outro contexto afirmar: “Science asks specific questions and receives specific answers. Ambivalence [...] is perhaps the cardinal sin in science. The humanities on the other hand have a much higher tolerance for ambivalence, ambiguity, paradox and irony” (TUAN, 1976, p. 3). Por conseguinte, é possível subentender que as “humanidades” não pertencem à ciência ou a ela se contrapõem. Mas, não seria necessário, na realidade, propor o alargamento daquilo que se qualifica sob o epíteto *ciência*, tão contaminado pela tradição

hermética das ciências “duras” experimentais? E não é essa precisamente uma das críticas mais importantes dos geógrafos humanistas?

De todo modo, Tuan é justamente “um dos expoentes máximos da Geografia Humanista”, tendo influenciado fortemente a obra de diversos outros importantes humanistas, como Anne Buttimer, Edward C. Relph e J. Nicholas Entrikin (GONÇALVES, 2010, p. 50-51), e sua obra oferece uma visão extremamente rica da concepção humanista do homem, da sociedade e do espaço. Segundo Marandola Jr. (2013, p. 51, grifos do autor), por exemplo:

O rótulo “geografia humanista” assumiu ares de subcampo a partir das publicações dos anos 1970, especialmente com o artigo “Humanistic Geography”, publicado por Yi-Fu Tuan no *Annals of the Association of American Geographers*, em 1976, e com a coletânea homônima publicada por David Ley e Marwyn Samuels, em 1978.

Procurando definir a geografia humanista (ou humanística), Tuan (1985, p. 143) sustenta que ela “procura um entendimento do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico bem como dos seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar” – definição que aprofunda e, de certa forma, referenda a definição de Bailly e Pocock.

Consequentemente, um dos conceitos mais importantes para os geógrafos que se reivindicam humanistas é o de “mundo vivido”, oriundo da fenomenologia de Edmund Husserl (“*lebenswelt*”) e que busca apreender toda a complexidade “da experiência humana do mundo” (BUTTIMER, 1985, p. 172). Assim, o espaço não é somente um espaço ocupado de forma racional e matematicamente previsível, segundo a abordagem da escola quantitativa, mas um espaço *vivido*; materialmente ocupado, mas com a intermediação do mundo simbólico; experimentado no presente, mas com toda a carga do passado e em função das finalidades (caráter teleológico) do futuro. Mundo objetivo e subjetivo não cindidos, não subjugados um ao outro, mas coexistindo de forma unitária. A vida humana não é somente um conjunto de opções racionais em espaço geométrico, mas uma *existência*, que imprime no espaço sentimentos, valores, ambições, marcas do passado, um universo simbólico complexo e consistente. Ainda segundo Buttimer:

“Mundo”, para o fenomenologista, é o contexto dentro do qual a consciência é revelada. Não é “um mero mundo de fatos e negócios... mas um mundo de valores, de bens, um mundo prático”. Está ancorado num passado e direcionado para um futuro; é um horizonte compartilhado, embora cada indivíduo possa construí-lo de um modo singularmente pessoal. Uma vez consciente do mundo vivido na experiência pessoal, um indivíduo deveria visar apreender os horizontes compartilhados do mundo de outras pessoas e

da sociedade como um todo. Falando de um modo geral, *lebenswelt* poderia ser definido como “um horizonte abrangente de nossas vidas individual e coletiva” (BUTTIMER, 1985, p. 172, grifo do autor)⁷

Esse panorama tem como meta oferecer uma visão geral sobre duas principais questões: mostrar como a geografia de inspiração neopositivista fez contraditoriamente as vezes de motor de uma insatisfação que resultou em novas abordagens, entre as quais pode ser situada a abordagem humanista; e, ainda, demonstrar como um conceito híbrido alicerça uma escola de pensamento complexa, que resiste às definições unívocas e herméticas.

De fato, a multiplicidade de ideias que dá origem à geografia humanista é tão grande e há tantas diferenças entre seus expoentes, que Gomes (1996, p. 304) chega a afirmar que “‘Há tantos romantismos quanto românticos’. Esta fórmula pode também ser aplicada para caracterizar o humanismo na geografia”, e que “A definição da geografia humanista herda todos os problemas advindos da própria noção de humanismo, que nem sempre é utilizada com os mesmos limites, nem com o mesmo conteúdo”. Por um lado, essa situação oferece considerável liberdade de pensamento. Um conceito híbrido, que dá origem a uma posição teórico-metodológica aberta, propícia a receber contribuições diversificadas. Por outro lado, há considerável risco de perder-se na grande multiplicidade teórica em que pode haver “tantos humanismos quanto humanistas”. É necessário, portanto, ressaltar os aspectos da abordagem humanista que podem contribuir com este trabalho do ponto de vista teórico-metodológico.

Primeiramente, a recuperação do homem não somente como fim do estudo do espaço geográfico, mas em muitos aspectos também como meio. Ter o homem como fim não significa abdicar do estudo do real, inclusive do lado pragmático do real, mas recuperar a noção de que a razão de ser desse estudo é em última instância o ser humano, nas múltiplas necessidades da vivência prática (habitação, vida em comunidade, organização do território, relação com a natureza, etc.) e sensível (laços afetivos, sentimento de pertencimento ou não pertencimento, identificação emocional com o território, elaboração simbólica, percepção e representação do meio, entre outros) do espaço. Ter o homem como meio significa entender que os próprios seres humanos são importantes elementos de compreensão do espaço geográfico, que seus sentimentos, interpretações, expressões e representações constituem valioso material para a geografia. O que não significa que esse passará a ser o *único* meio de estudo do espaço, mas que é valioso enquanto *mais um* meio ou *outro* meio de estudo.

⁷ As aspas da autora referem-se, primeiramente, às ideias do próprio Edmund Husserl no artigo “The Idea of phenomenology” (1907) e, por último, às ideias de J. Lyons no artigo “Edmund Husserl” (1968).

Essa primeira posição sugere que alguns dos mais importantes marcos dos sentimentos e das representações humanas, sobretudo as diversas formas de expressão artística (literatura, artes plásticas, música ou cinema) não podem ser desprezados enquanto elementos do conhecimento geográfico. A relação do homem com o espaço, sendo um capítulo central da vivência humana do mundo, imprime-se e perdura na expressão artística, compreensão fundamental para embasar este trabalho, que visa embrenhar-se numa obra poética para destrinçar suas relações com o espaço.

Em segundo lugar, com o alcance humanista, recupera-se a unidade entre mundo objetivo e mundo subjetivo – e a obra literária pode ser considerada um elemento dessa unidade. Assim, entendemos que o “sujeito-poeta” Carlos Drummond de Andrade não está cindido do “objeto-mundo” por ele representado e expressado, e dele não é um produto determinado por leis quantificáveis. Sujeito (mundo subjetivo) e objeto (mundo objetivo) formam uma unidade contraditória, em que o mundo subjetivo recebe as influências do mundo objetivo, mas a partir dessas influências operacionaliza sentimentos, emoções e valores, realizando um trabalho ativo de compreensão, elaboração e expressão e, assim, intervindo de forma intensa na transformação do objeto, que volta a influenciar o sujeito e assim sucessivamente.

Consequentemente, a geografia passa a ver as obras literárias como um dos representantes simbólicos da unidade contraditória entre o homem e o espaço. Que seus elementos são importantes para a compreensão do homem já não há mais dúvidas. Que sejam também importantes para a compreensão do espaço é a contribuição própria dos estudos geo-literários. Somente tendo clara essa unidade podemos nos lançar num estudo que relacione poesia e espaço.

Em terceiro lugar, situados para além da cisão entre mundo objetivo e subjetivo, podemos ter uma visão mais tolerante a respeito da posição do pesquisador. Tendo em mente que o mundo subjetivo não somente deve ser respeitado, como também pode dar contribuições importantes ao conhecimento, não haveria razão para valorizarmos a subjetividade do artista mas reprimirmos a subjetividade do pesquisador. Assim, temos claro que um conjunto híbrido que reúne valores, sentimentos, ideias e visões de mundo é posto em operação para impelir o pesquisador para determinados objetos de estudo ou posições teórico-metodológicas. A não repressão dessa participação subjetiva, inclusive, pode representar um contraponto ao que Lévy (1987, p. 23, tradução nossa) define como “época de standardização e de massificação cultural”, cujas consequências também se manifestam nas publicações científicas. Contra ela, o autor defende a originalidade, o estilo da escrita e a coerência do pesquisador.

Essa posição define a escola humanista como um norte, não como uma camisa de força. Isso significa que a visão humanista permite uma abordagem mais rica da literatura, mas em muitos aspectos as exigências particulares de cada pesquisa trazem novos problemas ou abrem outras possibilidades, o que exige do pesquisador considerável flexibilidade e a consciência de que em muitos aspectos se verá sozinho frente aos desafios que necessita enfrentar.

A geografia humanista, em outras palavras, não visa oferecer um modelo acabado de pesquisa científica, praticamente imutável e que se pretenda portador de uma verdade universal. Este tende a ser o modelo das ciências experimentais ou do positivismo. Lembremos, assim, da etimologia da palavra “método”, que vem do grego “méthodos”, junção de “metá”, ou seja, “atrás, em seguida, através”, e “hodós”, ou “caminho”. O método, desta forma, consiste em um caminho a ser seguido para se chegar a um objetivo, a um destino, o que o torna uma escolha, uma contingência de um conjunto de fatores históricos e culturais. Assim, os métodos/caminhos, conflitando-se ou dialogando, coexistem, pois entre um ponto inicial e um objetivo final podemos encontrar uma multiplicidade de caminhos possíveis.

Na próxima seção, iremos discutir alguns dos caminhos que a geografia humanista oferece para o estudo da literatura. É necessário adiantar, entretanto, que no que diz respeito ao estudo geo-literário da obra de Carlos Drummond de Andrade, parte do caminho teórico-metodológico não se encontra de antemão explicitado em obras de referência. Será preciso “desbravar”.

1.2.3 – Geografia humanista e literatura

A revalorização do mundo subjetivo, “um pouco abandonado em favor dos bancos de dados” (BROSSEAU, 1996, p. 26, tradução nossa), alcança um maior grau de riqueza no âmbito da geografia humanista. A geografia marxista, igualmente, pretende aprofundar a compreensão do sujeito para além dos reducionismos quantitativos. Por isso, como discutimos na seção 1.1, é possível encontrar também entre os geógrafos marxistas um interesse pela literatura. Entretanto, esse não é o centro de suas preocupações. O foco dos marxistas nas múltiplas contradições da estrutura eclipsou a preocupação com o sujeito. A geografia marxista, assim, é essencialmente uma geografia econômica (mundo objetivo), que incorpora a crítica à economia política, de

Marx. Não se nega uma unidade contraditória entre mundo objetivo e mundo subjetivo, porém o centro da análise é o primeiro e não o último, o que faz com que muitas vezes o mundo subjetivo seja visto como subproduto ou epifenômeno do mundo objetivo.

Desta forma, a valorização mais insistente do ser humano como fim e meio da ciência geográfica ocorre mais explicitamente na geografia humanista. É nessa corrente que encontraremos estudos inteiramente focados em aspectos subjetivos da experiência humana do espaço; é nessa corrente que encontraremos os holofotes lançados sobre a percepção, a representação e a expressão do espaço. Verdadeiros mergulhos no sujeito que muitas vezes podem ofuscar o próprio espaço, tornando-se objeto da crítica de outras correntes teórico-metodológicas.

Seja como for, essa revalorização da subjetividade traz em seu bojo uma valorização da arte (veículo valioso de expressão da subjetividade) como objeto de estudo da geografia. É assim que encontraremos os já notórios estudos sobre literatura, mas é também cada vez mais frequente encontrarmos estudos relacionados às artes plásticas, à música e ao cinema – estudos que, como no caso da literatura, não ficam restritos à geografia humanista, mas podem ser considerados consequência de um ambiente científico de revalorização do sujeito e da subjetividade.

Lévy (1987, p. 22) ressalta o caráter natural da associação entre geografia humanista e literatura: “Ma discussion sur l’humanisme tâchera de montrer le caractère naturel de cette alliance, ou plutôt de démontrer que cette union ne se fait pas contre nature”. Essa afirmação é corroborada pela análise histórica que estabelecemos na seção 1.1. A década de 1970 é rica no que diz respeito à constituição da geografia humanista, sobretudo na Inglaterra. Não por acaso, uma das obras de referência ainda hoje dos estudos geo-literários é o livro de ensaios “Humanistic geography and literature: essays on the experience of place”, organizado por Douglas Pocock e publicado em 1981, reunindo os nomes da geografia humanista anglo-saxã que na década de 1970 se aproximaram da literatura. Novamente, segundo Lévy (1983, p. 37), “Cela provient du fait que la géographie humaniste a été la première à poser quelques jalons épistémologiques et méthodologiques en vue de l’intégration de sources de connaissance non scientifique dans la discipline géographique”.

A associação é natural no sentido de que o humanismo, na geografia, frente à sua forte crítica aos preceitos positivistas, passou a valorizar elementos antes ofuscados ou ignorados pela geografia quantitativa e que encontram na literatura um de seus veículos de expressão. Aceita-se,

doravante, que emoções, sensações, impressões, percepções, representações, sentimentos, ou o conjunto de toda essa carga subjetiva, integram a relação homem-espço ou homem-meio. A geografia, então, volta-se com mais facilidade aos registros mais perenes desses elementos, entre os quais a arte e a literatura.

Por isso, Bailly e Pocock (1995, p. 167) sugerem que “La littérature et les arts sont également très utiles au géographe humaniste comme source d’information et pour mieux saisir le développement ou l’apparition de notre sensibilité à l’égard du milieu; en outre, ils nous aident à poser ou à confirmer nos hypothèses de recherche”. Em que pese a limitação desse tipo de abordagem (literatura como fonte de informações e confirmação às hipóteses de pesquisa), cuja crítica discutimos na seção 1.1, é interessante perceber a valorização da literatura pela valorização da sensibilidade, e que um dos autores dessas considerações é Pocock, o editor da coletânea de ensaios à qual nos referimos acima.

Pocock, aliás, no ensaio “Imaginative Literature and the Geographer”, introdutório ao livro “Humanistic Geography and Literature” (1981), irá desenvolver uma defesa do emprego das “fontes literárias” na pesquisa geográfica, assumindo posição abrangente no que diz respeito às questões metodológicas:

L’approche de D.C.D. Pocock n’imprime pas de règles méthodologiques contraignantes au géographe plongeant dans l’univers littéraire. C’est au contraire une démarche souple, empirique, et non structuraliste vis-à-vis de la littérature que propose l’éditeur, qui écarte les techniques “objectives” comme l’analyse structurale ou de contenu (LÉVY, 1983, p. 40).

Procedimento maleável, empírico e não estruturalista: uma posição que ilustra a atitude humanista em relação à literatura. Esse elemento “empírico” é visto com entusiasmo pelo próprio Lévy (que, de resto, também demonstra grande maleabilidade e afasta-se reiteradamente das abordagens estruturalistas), cuja tese de doutoramento estuda a obra de Hermann Hesse relacionada ao espaço existencial do autor. Discorrendo sobre seu método, Lévy (1987, p. 23) assegura que: “ma démarche a consisté à m’imprégner de l’écriture de ceux que je tiens pour de grands esprits, à tenter de saisir l’essence de leur pensée dont j’espère avoir recueilli quelques bribes”. Um mergulho nas obras, em suma.

Podemos assim identificar traços de heterodoxia na visão humanista da literatura. Esses traços fazem sentido a partir do momento em que compreendemos que, frente à ortodoxia de uma abordagem quantitativa que embota os sujeitos, rompe a unidade contraditória entre mundo objetivo e subjetivo e impõe um procedimento metodológico fechado, contrapõe-se a heterodoxia

de uma abordagem humanista que resgata os sujeitos, recupera a unidade contraditória entre mundo objetivo e subjetivo e propõe um procedimento metodológico aberto.

A abordagem humanista da literatura é heterodoxa, assim como é heterodoxa a abordagem humanista do lugar ou do mundo vivido. Na geografia humanista encontramos o que poderíamos chamar de “aceitação democrática” em relação à multiplicidade teórica e metodológica que é própria ao conhecimento e particularmente ao conhecimento do homem e da sociedade. Isto não significa, evidentemente, que iremos abdicar da busca por um procedimento metodológico coerente. Pelo contrário, gostaríamos de ressaltar os traços da geografia humanista que, embora não apareçam imediatamente como elementos metodológicos, fornecem sólidas bases metodológicas: recuperação do ser humano como fim e como meio; unidade entre mundo objetivo e subjetivo (que pode também ser descrita como unidade homem-meio ou unidade real-imaginário); valorização da subjetividade do pesquisador; mergulho nas obras e liberdade interpretativa e discursiva.

Creemos que esta abordagem, no que diz respeito aos estudos geo-literários, oferece um embasamento metodológico mais sólido, e não o contrário. Efetivamente, uma posição metodológica fechada em estéreis análises estruturais ou procedimentos quantitativos diversos não poderia apreender a relação entre literatura e espaço em toda a sua riqueza. Por outro lado, enxergar a literatura (cultura/mundo subjetivo) como epifenômeno do mundo objetivo impõe diversos limites à sua interpretação, sobretudo quando as complexidades do sujeito não se explicam imediatamente pelo objeto.

Posição como esta não quer dizer que excluiremos de nosso alicerce teórico e metodológico qualquer ideia oriunda das correntes de inspiração marxista ou positivista. Com efeito, julgamos adequado realizar certos procedimentos com as obras de Carlos Drummond de Andrade que poderiam muito bem ser definidos como “estruturais”. Não acreditamos que recorrer a certas análises estruturais invalide a posição teórico-metodológica principal do projeto. Pelo contrário, essa atitude integra a posição de abrangência que é tipicamente humanista.

1.3 – Geografia das representações e geografia humanista: um diálogo

Questão teórica não menos importante que este trabalho não pode deixar de abordar, já que se propõe analisar representações do espaço na poesia de Carlos Drummond de Andrade, é a que diz respeito à definição do conceito de representação, bem como à constituição de uma geografia das representações e suas relações com a geografia humanista. Nosso enunciado postula haver representações da sociedade e do espaço e que estas podem integrar uma obra poética. O que são representações, então?

Primeiramente, é necessário esclarecer que esse interesse coaduna-se com uma perspectiva de geografia que recupera a centralidade dos sujeitos e dá novo status ao universo subjetivo. Oliveira (2002, p. 189) lembra que “Neste início de século, senão de milênio, ainda é oportuno e necessário refletir sobre percepção, cognição e representação geográficas. É oportuno porque está em moda pensar nos sujeitos de pesquisas como pessoas, quer como indivíduos, quer como grupos”, acrescentando ainda que “tratar de representação é tocar em cheio no problema básico da geografia – os mapas”. Concordemos ou não que os mapas sejam o “problema básico da geografia”, é preciso de todo modo reconhecer que a cartografia é uma linguagem fundamental da disciplina e consiste num processo de apreensão e representação do espaço – que, embora cada vez mais tributário dos avanços tecnológicos, tem uma história que em diversos momentos se confunde com a própria história da arte.

Segundo Bailly e Debarbieux (1995, p. 157), a representação é um “processus qui permet d’évoquer mentalement les objets spatiaux même si ceux-ci ne sont pas directement perceptibles”, diferenciando-se, assim, da percepção, definida como “un acte instantané de nature physiopsychologique par lequel l’esprit se représente des objets en leur présence”. Segundo os mesmos autores, a geografia das representações foi inicialmente batizada “geografia da percepção”, mas afastou-se do conceito de percepção à medida que este passou a ser definido como ato fisiopsicológico que exige a presença dos objetos. Percepção e representação, assim, são dois processos correlatos, entretanto um não pode ser reduzido ao outro. Hoje, há portanto uma geografia da percepção e uma geografia das representações. Podemos dizer que a definição de Kozel (2002, p. 216) aprofunda a de Bailly e Debarbieux, relacionando-a diretamente com o conhecimento geográfico:

As representações em geografia constituem-se em criações individuais ou sociais de esquemas mentais estabelecidos a partir da realidade espacial inerente a uma situação ideológica, abrangendo um campo que vai além da leitura aparente do espaço realizada pela observação, descrição e localização das paisagens e fluxos, classificados e hierarquizados. [...] A aparência e a essência implícitas na organização espacial se integram, permitindo desvendar como as sociedades a utilizam e transformam, a partir das relações socioculturais e econômicas que estabelecem. Ao resgatar o vivido e as subjetividades, atribui-se à análise espacial maior amplitude para desvendar aspirações e valores pertinentes aos grupos humanos, refletindo-se na organização espacial.

Em outras palavras, representações constituem um universo simbólico que pode ser estabelecido individual ou coletivamente, construído no contato do homem com o espaço real, vivido, que mobiliza os valores sociais e a subjetividade e carrega potenciais consequências para a organização espacial. Não é o homem ou o espaço isolados, portanto, que criam as representações, mas a *relação* inevitável entre sujeito e objeto, onde se opera uma síntese entre subjetividade e objetividade.

O interesse pelas representações do espaço também pode ser associado a um ambiente de crítica a determinados aspectos do materialismo e recuperação do sujeito e do subjetivo. Para Bailly e Debarbieux (1995, p. 158, tradução nossa), as ciências do homem e da sociedade por muito tempo negligenciaram os mecanismos de percepção e apreensão do real, privilegiando o estudo das dependências e determinações de ordem natural, econômica ou cultural que submetiam os indivíduos e as sociedades. Esse quadro, que os autores definem como “imperialismo do materialismo nas ciências sociais”, começa, segundo eles, a mudar na segunda metade do século XX, abrindo o caminho, na geografia, para o estudo das construções imaginárias ou imaginadas do espaço.

A associação entre uma geografia das representações e uma geografia humanista reside precisamente nessa revalorização do sujeito e do subjetivo e na compreensão de que o universo que é subjacente ao real, não visível, porque simbólico ou imaginário, não é, todavia, inócuo, relacionando-se com o real de forma recíproca. Muitas vezes, as representações que uma coletividade possui de um bairro ou de uma cidade interferem na condução da organização socioespacial desse bairro ou cidade, além de poder alterar a visão e o comportamento de outros grupos sociais e/ou indivíduos.

Por outro lado, indivíduos podem, a partir de suas próprias representações, influenciar as representações coletivas que atuam diretamente na apropriação e na organização do espaço. As representações de um Estado-nação forte e agressivo insufladas pelos líderes nazifascistas (conhecemos o extremo poder de influência da máquina de propaganda nazista no sentido de

disseminar entre a população as ideias mais convenientes ao Terceiro Reich) influenciaram fortemente a forma como as coletividades por eles governadas viam seu país e os outros países, fornecendo o alicerce simbólico necessário para que o apoio popular em relação a suas perversas políticas externas e internas fosse mantido, minando a resistência e desestruturando politicamente os países vizinhos; o apelo ao pangermanismo, além do mais, teve impacto direto em todos os países da Europa Central e a propaganda associada ao poderio técnico estabeleceu que as vitórias militares fossem mais rapidamente absorvidas pelos derrotados e convertidas em rendições relâmpago, como na França. Isto não quer dizer que o nazifascismo pode ser explicado apenas como fenômeno simbólico, independentemente das estruturas do capital monopolista que durante décadas levaram à concentração de poder e à hipertrofia do aparelho de Estado, mas que esse universo simbólico foi parte integrante do fenômeno e é fundamental para a sua compreensão.

Neste sentido, um escritor pode colocar ao acesso do público suas próprias representações sobre determinados lugares, influenciando assim as representações coletivas. Ou pode, a partir de sua sensibilidade, descortinar representações coletivas que não sejam claras. Não podemos considerar esse jogo de influências geograficamente inerte. É assim que os escritores regionalistas contribuíram para a construção de uma determinada imagem do nordeste e para a crítica à desigualdade regional do país – desigualdade que resultou na criação da SUDENE em 1959 e ainda hoje é objeto das políticas públicas federais. É assim que Guimarães Rosa é uma referência indispensável para a compreensão do sertão mineiro, inclusive do ponto de vista fisiográfico (as viagens de Rosa pelo sertão podem ser consideradas verdadeiros trabalhos de campo onde integram-se observação empírica e sensibilidade literária). Assim, também, Érico Veríssimo produziu uma visão extremamente valiosa do sul do país e Machado de Assis contribuiu intensamente para a caracterização do Rio de Janeiro do final do século XIX.

A literatura nacional, de fato, é rica no que diz respeito à apreensão e representação do Brasil. Tão importante que, para Antonio Cândido, como já mencionamos brevemente na Introdução, os romancistas foram os pioneiros na interpretação do país, antes que aqui se formassem comunidades científicas organizadas, algo que só se efetivará no decorrer do século XX. Segundo ele, “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”, e o seu legado consiste “menos em tipos, personagens e peripécias do que em certas regiões tornadas literárias”, acrescentando ainda que “o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à

realidade geográfica e social”. Essa característica, traço importante da literatura nacional, o autor define como uma “vocalização ecológica”, que segundo ele se manifesta “por uma conquista progressiva do território” pelos escritores (CÂNDIDO, 1971, p. 114). Que dinâmica seria essa senão a intermediação entre espaço concreto e espaço simbólico, entre real e imaginário, entre o espaço e sua representação?

O pioneirismo da literatura para a interpretação do país não exclui as outras formas de manifestação da cultura como registro e difusão das representações do espaço. Historicamente, os principais meios dessa difusão parecem ser a cultura (como no caso da literatura brasileira) e a política, o poder (como no caso do Estado nazifascista), quando não a síntese entre cultura e poder, isto é, o *poder cultural*. Essas, entretanto, podem ser consideradas as formas “verticais” de difusão, ou seja, quando um grupo reduzido de indivíduos, de forma democrática ou autoritária, produz representações e as dissemina à coletividade, visando um objetivo político ou não. Contudo, também é possível encontrar formas mais “horizontais” de criação e difusão, geradas sobretudo no convívio social e mais independentes em relação às estruturas de poder, o que pode ser melhor observado em pequenas coletividades em que o peso do Estado e da mídia é consideravelmente menor, mas ainda assim são produzidas e disseminadas importantes representações sobre a sociedade e o espaço locais.

A geografia das representações irá, assim, identificar uma associação íntima entre representação simbólica e apropriação do espaço. Essa associação integra-se a uma ciência geográfica que passa a admitir que os sujeitos (que possuem dimensão tanto material quanto simbólica) desempenham papel ativo na organização do espaço, precisamente o ponto teórico que une geografia humanista e geografia das representações. Assim, Bailly e Debarbieux (1995, p. 163) acrescentam que:

L'intérêt manifesté pour cette géographie soucieuse de prendre en compte les représentations mentales de l'espace est motivé à la fois par une interrogation scientifique et philosophique d'une part et par une demande sociale d'autre part. L'intérêt scientifique réside dans sa capacité à mieux comprendre le “moteur des actions humaines” (Aristote). À la différence d'autres démarches géographiques, celle-ci s'insinue au coeur des processus cognitifs qui médient la relation que les hommes entretiennent avec leur environnement. Elle souligne la cohérence de ses représentations et des pratiques sans préjuger de leur rationalité. Elle s'efforce de comprendre dans sa globalité le rapport des hommes à l'espace. En cela, cette géographie participe à la réhabilitation du sujet que l'on observe dans toutes les sciences sociales. Ce souci de compréhension est partagé par les géographes qui se réclament de l'humanisme.

Assim, vemos uma clara possibilidade de diálogo, o que mostra uma coerência no interior do escopo teórico-metodológico do trabalho. Isto significa que, no interior da geografia, o

horizonte mais coerente a uma reflexão que pretende se debruçar ao mesmo tempo sobre literatura e sobre representações do espaço parece ser o horizonte humanista. O risco de uma postura abrangente é que o pesquisador se perca e termine por relacionar ideias incongruentes. Por isso, é necessário ter sempre em vista o objetivo da coerência, evitando a confusão entre uma postura ampla e uma postura desordenada. Geografia das representações e geografia humanista oferecem um norte e um diálogo, abertos a receber contribuições diversificadas.

Identificamos, desta forma, nossas bases teórico-metodológicas, que têm um caráter amplo e abrangente. Embora concordemos com Gomes quando este afirma que é possível encontrar na escola humanista uma espécie de “aspiração à hegemonia” e uma defesa de seu próprio arcabouço teórico-metodológico como o “mais apropriado” ou “mais correto” para a disciplina – em suas palavras, “a conduta das escolas de pensamento é sempre a mesma: primeiro uma crítica, para melhor afirmar, em seguida, a supremacia e a superioridade do novo ponto de vista para a ciência” (GOMES, 1996, p. 306) –, essa postura é claramente produto de um ambiente intelectual mais competitivo que gregário, que produziu postura análoga em todas as outras correntes.

Se não se pode negar a tese de Gomes, também devemos admitir que há fortes indícios de ecletismo e tolerância (que, aliás, o próprio Gomes admite) na abordagem humanista, não somente da literatura como de diversos outros temas de pesquisa caros à escola. Esses sintomas não impedem que determinados geógrafos possam defender a supremacia do próprio ecletismo, da maleabilidade e da heterodoxia, o que se transformaria numa espécie de “ortodoxia da heterodoxia”. Não é por este caminho, entretanto, que pretendemos seguir.

Não desejamos, absolutamente, defender a supremacia de qualquer corrente teórico-metodológica, de nenhum procedimento ou conceito. É essa posição que permite que tenhamos um embasamento teórico-metodológico sólido, sem nos cegarmos para o que é externo a ele. Essa posição, finalmente, permite que ao mesmo tempo nos associemos a uma tradição da geografia e preservemos um importante grau de liberdade.

1.4 – Em busca de uma metodologia para o estudo de Carlos Drummond de Andrade

Considerando-se esse escopo teórico, as questões discutidas, as possibilidades e os limites colocados pelo objeto de estudos e pela disciplina em que trabalhamos, foi preciso elaborar uma proposta metodológica que, embora influenciada pelo universo de ideias que discutimos nas seções precedentes, carrega inevitavelmente algum traço de independência. Foi preciso “desbravar”, como afirmamos anteriormente.

Por dois motivos principais: primeiramente, como discutimos na seção 1.1, os estudos geo-literários historicamente privilegiam o romance, sendo assim, o estudo dos outros gêneros literários carece de um maior acúmulo de conhecimentos; em segundo lugar, temos uma clara atualidade da temática para a geografia, além de considerável diversidade de contextos, correntes e objetivos no estudo geográfico da literatura, o que impediu o desenvolvimento de algum tipo de unidade metodológica para os estudos. Consequentemente, os pesquisadores que se “aventuram” nesse terreno veem-se em muitos aspectos sozinhos, precisando “desbravar” ou exercer um certo “pioneirismo”. Como sugerimos anteriormente, esse contexto oferece diversos desafios, mas também permite ao pesquisador uma salutar liberdade de abordagem, que vem somar-se ao caráter abrangente de um escopo teórico-metodológico humanista. A proposta metodológica que se segue é, inquestionavelmente, consequência dessas possibilidades e limites.

Pelos motivos já explicitados na “Introdução”, escolhemos as três obras de Carlos Drummond de Andrade que compõem nosso universo de análise. Entretanto, cada uma delas é composta de dezenas de poemas, um universo lírico riquíssimo, certamente, mas que oferece considerável risco de desencontro. Assim, é preciso efetuar uma seleção, dentro das três obras escolhidas, dos poemas que possam ser mais ilustrativos da relação do poeta com o espaço. Neste sentido, em sua obra – ainda que claramente admitindo, com Cândido (2011, p. 85), que este é o nosso maior poeta social contemporâneo –, há também poemas mais psicológicos, que não deixam de ter uma relação com o espaço, mas, inquestionavelmente, apresentam essa relação de forma mais intrincada.

Os três livros escolhidos contêm, exatamente, 295 poemas. Neste universo, devemos portanto proceder a uma seleção dos poemas que mais estejam carregados de um conteúdo geográfico, e que sejam, além do mais, representantes das características gerais das obras escolhidas, que por sua vez são ilustrativas de um percurso literário do autor. É necessário, desta

forma, limitar o número de poemas que irão compor o universo de análise a um máximo de 50, levando em consideração, para a escolha dos poemas de cada obra, as diferenças de extensão entre cada uma delas. Desta forma, selecionamos 9 poemas de “Sentimento do Mundo”⁸, 14 poemas de “A Rosa do Povo”⁹ e 25 poemas de “Menino Antigo”¹⁰, já que entre a primeira e a última obra há uma grande diferença de extensão.

Esses poemas escolhidos irão compor o universo de análise propriamente dito, circunscrevendo e organizando os procedimentos de reflexão. Desta forma, dentro do *corpus textual* escolhido, que são os três livros, é necessário proceder a mais uma seleção para uma melhor organização do *corpus*.

A análise pormenorizada deverá ser feita nesse *corpus* mais circunscrito, mas com a totalidade dele deveremos nos debruçar sobre uma espécie de “lexicografia geográfica” de Drummond, que consistirá em selecionar e organizar o “vocabulário geográfico” das obras. Essa seleção não deverá se prestar a uma análise estatística pura, desconectada de outros mecanismos de compreensão, senão ao levantamento e organização da riqueza geográfica contida nas obras, que passa também pela presença vocabular. Com a elaboração desse léxico, poderemos também confrontar o vocabulário com os poemas escolhidos, e proceder a uma reflexão sobre os espaços que mais influenciaram o poeta.

Após realizar esses procedimentos, nos debruçaremos sobre o trabalho mais importante, a análise e discurso críticos sobre o grupo mais circunscrito de até 50 poemas, concentrando as atenções na presença do espaço e suas representações. Situamos o trabalho crítico como mais importante pois, limitado aos primeiros procedimentos, o trabalho se esgotaria em análises de caráter quantitativo, o que é claramente insuficiente para a interpretação de uma obra lírica, sobretudo pelo caráter de nosso embasamento teórico-metodológico.

Esses procedimentos, embora tenham a incômoda consequência de limitar nossa “margem de ação”, são necessários para evitar a armadilha de uma abordagem totalizante com alto risco de

⁸ *Sentimento do Mundo; Confidência do Itabirano; O operário no mar; Morro da Babilônia; Privilégio do Mar; Inocentes do Leblon; Revelação do subúrbio; Elegia 1938; Mundo grande*

⁹ *A flor e a náusea; O medo; Nosso tempo; Passagem da noite; Áporo; Nova canção do exílio; Morte no avião; Consolo na praia; No país dos Andrades; América; Cidade prevista; Carta a Stalingrado; Mas viveremos; Mário de Andrade desce aos infernos.*

¹⁰ *Chamado geral; Fazendeiros de cana; Agritortura; Negra; A paz entre os juízes; O eco; Boitempo; Casarão morto; Propriedade; Mulinha; Casa; Visita matinal; Escritório; Andrade no dicionário; Herança; O banco que serve ao meu pai; Conversa; Romance de primas e primos; O viajante pedestre; Descoberta; Iniciação literária; Certas palavras; Confissão; O padre passa na rua; Cheiro de couro.*

desencontro. Além do mais, a escolha dos poemas não será aleatória: somente a partir de diversas leituras da totalidade do corpus poderemos eleger um grupo de poemas coerentes aos nossos objetivos. O exercício lexical, igualmente, é um trabalho de totalidade, e a própria escolha dos três livros foi com atenção ao seu significado crítico, enquanto totalidade, na trajetória literária do autor.

Capítulo 2 – Por uma geografia da lírica

2.1 – Geografia e gênero literário

Como vimos no capítulo anterior, a partir da década de 1970 se dá o estreitamento de relações entre geografia e literatura; diversas são as correntes e formas de abordagem nos estudos geo-literários; as contribuições começam a se suceder em número considerável; o ramo de pesquisas se enriquece e passa a gozar de maior aceitação.

Entretanto, perseveram alguns limites que são da própria essência da relação entre uma ciência e uma arte – relação que tende mais à tensão e à hierarquia que ao convívio “pacífico” e “fraterno”. Em hierarquia, a ciência tende a ser situada no degrau superior, herança incômoda de uma poderosa visão racionalista-experimental de conhecimento que, ainda hoje, subjuga inclusive as ciências humanas – “disciplinas menores” incapazes de atingir o grau de exatidão das “ciências duras” experimentais – que, paradoxalmente, subjagam a arte por seu traço “irracional” e sua “falta de rédeas” (o discurso literário, por exemplo, seria menor na medida em que independe das estruturas do discurso científico e em algumas de suas manifestações subverte completamente a lógica formal, como na literatura surrealista, dadaísta, na chamada “poesia pantagruélica”¹¹ ou em outras manifestações da literatura moderna). Na hierarquia do saber racionalista-experimental, a arte parece ocupar uma posição de baixíssima patente, talvez somente acima do senso comum.

Todos aqueles, não somente geógrafos, que se lançam ao estudo nesse terreno pantanoso da relação entre ciência e arte acabam por colocar, direta ou indiretamente, em questão alguns preceitos enraizados. Esta consciência ajuda a compreender algumas limitações e superar adversidades teórico-metodológicas. No caso dos geógrafos que se debruçam sobre as relações entre poesia e geografia, necessariamente há que se colocar em questão um problema importante que nem sempre é levado em consideração nas abordagens geo-literárias: não é possível falar em literatura sem falar em *gênero literário*, sem compreender as múltiplas especificidades de cada gênero e, conseqüentemente, sem refletir sobre a conexão da geografia com os diversos gêneros.

¹¹ A respeito da poesia pantagruélica, um ensaio interessante é o de Antonio Cândido, “A poesia pantagruélica”, em “O discurso e a cidade” (2010).

Como discutimos no capítulo anterior, podemos afirmar que historicamente as relações entre geografia e literatura dão-se mais, na realidade, como relações entre geografia e prosa literária, ou, ainda mais especificamente, entre geografia e *romance*. A presença da poesia nos estudos geo-literários é claramente minoritária. Os outros gêneros da prosa, como o conto, a crônica ou o ensaio também ocupam posições secundárias em relação ao “gênero superior” do romance.

As causas dessa predileção não são difíceis a aventar. Afinal, o que é ciência humana? Entre diversas definições e controvérsias, podemos defini-la como a compreensão dos múltiplos aspectos inter-relacionados da vida do homem, sua dimensão espacial, histórica, política, social ou cultural, compreensão que se expressa através de um discurso lógico de estrutura pouco propícia à experimentação e de ambição “totalizante”, ou seja, que pretende acessar a complexidade da realidade através de sua estrutura e por uma divisão do trabalho que tende a privilegiar mais a *adição* de informações que sua qualidade crítica.

A tendência é que este engessamento se abrande a partir do desenvolvimento dos estudos na área, tendo em vista, por exemplo, o fato de que há manifestações da poesia, como a épica clássica, que chegam a ser mais estruturalmente determinadas que algumas manifestações do romance, como o romance surrealista contemporâneo, o “anti-romance” de autores como Samuel Beckett ou James Joyce ou ainda a prosa revolucionária de João Guimarães Rosa em “Grande Sertão: Veredas”, o que põe seriamente em questão o limite entre gêneros e a visão do romance como a forma literária que mais se aproxima do discurso científico. Entretanto, os estudos entre geografia e literatura são “tardios”, o que sugere que alguns limites já superados em outras disciplinas podem subsistir na geografia.

Com uma visão tradicional de romance, não é difícil compreender por que este ganhou prestígio entre os geógrafos como o depositário de uma totalidade discursiva coerente, capaz de abarcar diversas faces da realidade num todo ordenado, por isso *servindo* à geografia como meio de informações e dados sobre a complexidade terrestre. Partindo-se desta mentalidade, o máximo de respeito pela obra literária seria equipará-la a uma monografia científica, obra tão sólida em termos de estrutura e conteúdo que teria deixado o estado “pueril” da arte para entrar no terreno “maduro” da ciência. Também não surpreende que o romance realista, com seu traço racionalista, sua meticulosa caracterização social, sua pretensão à totalidade e seu gosto pela ciência seja tão respeitado entre os geógrafos de diversas correntes.

O conto, a crônica, o ensaio ou a poesia, em tese, são gêneros mais fragmentários, embora muitas vezes não menos ambiciosos. Os três livros que escolhemos analisar neste trabalho, por exemplo, podem ser considerados verdadeiras “colchas de retalhos”, grandes conjuntos de fragmentos labirínticos onde cabe ao intérprete, ao exegeta, encontrar um caminho. Porém, Drummond é um poeta moderno, no qual encontram-se diversas das peculiaridades da modernidade. Em Homero, Dante, Goethe ou Camões, encontraremos, ao contrário, grandes narrativas em verso expressando uma totalidade histórica, cultural ou espiritual, rigorosamente estruturadas segundo os princípios lógicos do metro. Portanto, os gêneros literários não são objetos acabados, de traços definitivos e estáveis, imunes à transformação, desconectados de uma história social e literária.

Lançar-se ao estudo dos pontos de contato entre geografia e poesia é, portanto, colocar em questão alguns dos elementos que prendem a geografia a uma visão restritiva de literatura. E é ainda questionar-se sobre o próprio traço discursivo da geografia: a partir de um embasamento teórico-metodológico e operacionalizando um referencial bibliográfico específico, como resultado do trabalho intelectual o geógrafo produz um texto, ou um *discurso textual*. Qual é, afinal, o papel desse resultado? Na visão tradicional, é um *meio* para um *fim*. O *fim* é compreender o espaço; a linguagem é o *meio*: é precisamente esta visão que extrapola a importância do romance realista, no sentido em que no realismo a disciplina da linguagem contribui para diluir o peso do texto, da forma do discurso. O romance realista, por isso, torna-se mais que um meio de expressão literária, torna-se uma forma sistemática de estudo e crítica social, e certamente não é mero acaso que Flaubert, por exemplo, acreditasse ter de trabalhar com ardor e disciplina para justificar sua função aos olhos da sociedade (PIGNATARI, 1971, p. 94): realismo é respeito à “técnica” literária, erudição, disciplina intelectual e científica, crítica à criação por inspiração – isto é, *razão e trabalho*, características que o aproximam da ciência.

Digna de nota a respeito da relação entre geografia e gênero literário é a análise de Richard Lafaille no artigo “Départ: Géographie et Poésie” (1989). Segundo o autor, associada a “preocupações” humanistas e românticas (ideia, aliás, da qual discordamos, tendo em vista que as abordagens humanistas da literatura na contemporaneidade tendem a ser as mais plurais), a abordagem geográfica da literatura enfrenta drásticas limitações. Em suas palavras:

Telle que nous la connaissons, la relation entre la géographie et la littérature semble aujourd’hui horriblement fadasse. Décortiquer poèmes et romans jusqu’à ce qu’ils rendent, épuisés, leur stock d’images

géographiques nous apprend peu sur la géographie et presque rien sur la littérature. A peu d'exceptions près, la littérature se confond chez les géographes à un moyen d'information, à un catalogue de paysages géographiques, à un document capable de mettre à jour les attitudes et les valeurs des hommes et des femmes qui habitent le monde, bref la littérature s'identifie à une source de données (Mallory et Simpson-Housley 1987, Pocock 1988). C'est dire que le texte littéraire est réduit à une seule de ses dimensions, son menu géographique primaire. La situation devient tout à fait catastrophique lorsqu'on considère que la géographie n'a absorbé jusqu'ici qu'une maigre part de l'histoire littéraire. Pire, elle paraît rebutée par plusieurs genres littéraires et, plus particulièrement, par les formes les plus modernes du texte (Porteous 1985, Robinson 1987). La poésie moderne dans sa quasi totalité se situe hors du champ d'intérêt du géographe (LAFAILLE, 1989, p. 118).

Assim, Lafaille preocupa-se sobretudo com a interpretação da poesia moderna, que, segundo ele, situa-se muito além do registro informativo e, de acordo com os “cânones da análise literária em geografia”, corre o risco de cair no “esquecimento e na indiferença”. O autor defende, então, refletindo sobre a obra “As iluminações”, de Rimbaud – obra lírica das mais complexas, composta sobretudo por poemas em prosa que subvertem padrões e desafiam a interpretação literária convencional –, que a importância da poesia moderna para os geógrafos não está na presença das imagens geográficas, mas na capacidade de engendrar a reflexão crítica (LAFAILLE, 1989, p. 119).

Devemos ter em conta que após o artigo de Lafaille, em 1989, muito se fez no campo dos estudos geo-literários e a tendência é que este padrão restritivo de abordagem, que vê a literatura como fonte de dados de apoio seja cada vez mais questionado – como faz Brosseau, no livro “Des romans géographes” (1996). Podemos associar estes avanços, aliás, à própria evolução da geografia, uma ciência que paulatinamente deixou de ser a ciência do acúmulo de dados e da descrição da superfície terrestre para ser uma ciência do pensamento crítico. Os aportes anteriores, porém, não são sepultados e permanecem como uma força subjacente a orientar diversos aspectos da pesquisa e da produção científica.

Ainda que tenhamos ressalvas em relação à abordagem de Lafaille, dois pontos são importantes: primeiramente, o diagnóstico de um “cânone da análise literária” em geografia, que apresenta limitações que precisam ser superadas. Em segundo lugar, a dificuldade desse cânone penetrar a literatura moderna. Notemos que o autor se refere a essas dificuldades para a *literatura moderna* como um todo e não exclusivamente para a poesia. Ao longo desta seção, pretendemos discutir os motivos que levaram a geografia a, de certa forma, alijar a poesia de seu escopo de reflexões sobre a literatura. Segundo Lafaille, entretanto, este processo não se efetua somente em relação à poesia, mas à literatura moderna como um todo.

Neste caso, o problema não seria de *gênero* literário, mas de *forma*. A geografia se afastaria das formas que tendem à subversão da norma informativa, convencional, onde um autor escreve uma mensagem que carrega um conteúdo, com pouca margem para a controvérsia e a experimentação. Esta abordagem, porém, não pode explicar por que a poesia clássica, métrica, inteligível e repleta de informações palpáveis ainda é menos estudada pelos geógrafos que o romance realista-tradicional.

Nota-se que esta abordagem suscita mais questões que respostas acabadas – o que, de resto, é positivo. Permanecemos, porém, com o fato de que há uma clara predominância histórica do romance como objeto de estudos geo-literários. Novamente, de 1996 (data do histórico de Brosseau) até aqui, muito se pesquisou e se escreveu sobre geografia e literatura e, com toda a certeza, seria necessário reelaborar o histórico dos estudos até a presente data, porém com o enfoque sobre os gêneros literários e as múltiplas facetas da abordagem geográfica da literatura. O que fica claro, entretanto, é a necessidade de aprofundar essa reflexão.

Com a consciência dessas considerações, a experiência de já ter realizado um estudo com foco no romance¹² e após a leitura das três obras e a redação de parte dos capítulos que versarão sobre elas, gostaríamos de fazer alguns apontamentos “de campo” sobre essa questão: afinal, como o olhar do geógrafo *tende* a relacionar-se com o romance e com a poesia?

Na análise do romance, enfrentamos uma situação paradoxal: trata-se de um gênero que, em tese e aparentemente, oferece uma maior densidade de informações e, conseqüentemente, conteúdos geográficos mais abundantes e coerentes a serem identificados e discutidos. Porém, a escrita do romance – no caso de Graciliano Ramos, um romance moderno, entretanto de escrita tradicional – é tão engessada que as possibilidades de abordagem parecem reduzir-se: é preciso, então, prender-se ao texto com disciplina, buscando extrair sua linha mestra e a partir dela construir uma interpretação crítica. O romance parece ditar o ritmo, a linha do raciocínio, e, mesmo ao final de uma trama complexa e repleta de temas e reviravoltas, é uno: ele é um bloco – de onde se pode extrair um conteúdo múltiplo que, entretanto, tende a retornar à sua unicidade.

Já a poesia é múltipla. Não é um bloco, mas uma “coleção de cacos”¹³ e fragmentos. Do espaço, não se encontra uma narrativa longa, mas um conjunto de indícios, pistas. Cada poema,

¹² “Geografia e literatura: um estudo do espaço geográfico no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos”, Trabalho de Graduação Individual apresentado em 2008 na Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann.

¹³ Como no poema homônimo de Andrade (2006, p. 214), que integra o livro “Menino Antigo”.

no limite cada página, no limite cada estrofe ou verso ou palavra, apresenta um novo universo. Não necessariamente há um tema central ou uma linha mestra. A matéria dos diversos poemas pode não apresentar nenhuma lógica ou mesmo confrontarem-se no espaço de poucas páginas juízos radicalmente distintos. Da multiplicidade labiríntica dessa colcha de retalhos, elegendo um prisma determinado para desbravar a obra, se pode extrair uma unicidade, se pode identificar um fio condutor. Não obstante, trilhando caminho contrário ao do romance, a poesia tende a retornar à sua multiplicidade, pronta a ser analisada sob outro prisma.

Mesmo no caso de um grande inovador do romance, como – para ficarmos em terreno nacional – João Guimarães Rosa, de uma narrativa romanesca formalmente inovadora e de possibilidades interpretativas múltiplas, sempre poderemos retornar à sua linha mestra, ao seu fio condutor. O “Grande Sertão: Veredas” é a estória de um jagunço ignorante, mas sábio, que cruza o sertão e o cerrado amando e guerreando. A partir das andanças de Riobaldo Tatarana, desponta a fisiografia da paisagem, a caracterização de determinada organização social, as carências econômicas e a ausência de Estado de determinada região. A prosa é revolucionária, mas há por trás de sua forma inovadora uma unidade intelectual sem a qual não se realiza a interpretação crítica.

Assim, podemos dizer que o romance exige a consciência do todo para a compreensão das partes, enquanto a poesia exige a consciência das partes para a compreensão do todo, ou, em outras palavras, no romance o caminho crítico costuma ser do todo às partes, enquanto na poesia podemos satisfatoriamente alcançar boa interpretação crítica indo das partes ao todo. Interessante notar que a leitura geográfica da realidade costuma seguir o primeiro roteiro, do todo às partes, o que fica claro nos estudos regionais clássicos, em que a interpretação de um todo regional unitário condiciona a compreensão de suas partes integrantes (ou sub-regiões), ou ainda em diversos estudos de geografia econômica marxista, nos quais da acumulação e reprodução do capital em nível global inferem-se os fenômenos locais de acumulação e reprodução. Evidentemente, a ultraespecialização pela qual passa a ciência nas últimas décadas faz com que muitas vezes o todo seja ignorado e os trabalhos se esgotem nas partes. Assim, o desafio atual parece ser o de, através das partes, seguir inferindo o todo – mantendo no horizonte a relação entre a peça e o conjunto, o local e o global.

O fato de ainda vermos um sentido mais profundo nas diferenciações de gênero literário e distinguirmos especificidades importantes em cada um deles (poesia, romance, conto, ensaio ou

crônica) não invalida o fato de que na modernidade as fronteiras entre gêneros tendem a tornar-se paulatinamente mais turvas, tensionando os modelos abstratos. Como afirma Cara (1985, p. 67), a literatura moderna, “pela sua consciência crítica, pelo alargamento de suas possibilidades criativas, como resultado da história da poesia, da história do poeta, da própria história, está demolindo, todo o tempo, os modelos homogêneos e classificáveis em esquemas gerais”. Este, na realidade, é mais um fato a desafiar os geógrafos, tendo em vista a necessidade de enfrentar as peculiaridades de cada gênero, com a consciência de que peculiaridades podem ser questionáveis ou indistinguíveis. Em todos os seus diversos aspectos, portanto, o que é certo é que é preciso enfrentar a questão dos gêneros literários nos estudos que relacionam geografia e literatura. Por isso, é fundamental neste trabalho discutir de forma mais cuidadosa o conceito de lírica, tendo em vista o caráter de sua proposta de relacionar a geografia e gênero lírico.

2.2 – Lírica, sociedade e modernidade

Lírica e poesia não são sinônimos. Até agora, não nos preocupamos em diferenciá-las, tendo em vista que em Carlos Drummond de Andrade lírica e poesia formam um todo unitário. No poeta mineiro, é impossível separá-las. Mas, que vem a ser especificamente a lírica? Cremos que esta questão, espinhosa por natureza, pode ser abordada (mas não respondida por uma definição estanque) por dois caminhos intelectuais. O primeiro é histórico, isto é, verificando a cronologia histórica das diversas acepções da lírica, caminho no qual o didático estudo de Salete Cara, “A poesia lírica” (1985), é de grande valor; o segundo, mais interessante, é substancialmente crítico, e aborda a questão por dois eixos: a relação entre lírica e sociedade, tendo a “Palestra sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno (2003), e o fundamental estudo de Walter Benjamin, “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo” (1989), como referências essenciais; e a relação entre lírica e modernidade, considerando a obra de Hugo Friedrich, “Estrutura da lírica moderna” (1978), uma das principais referências – embora o ensaio de Benjamin seja igualmente uma referência importante nesta questão.

Historicamente, lírica está associada à poesia de expressão pessoal, frequentemente de amor, onde o eu desnuda seus sentimentos, impressões e angústias. Na antiguidade, era

considerada “composição poética para ser cantada com o acompanhamento da lira”¹⁴, um instrumento de cordas típico do período, daí a formação do substantivo “lírica” e do adjetivo “lírico”. Na definição de Cara (1985, p. 6), lírica é então a esta altura “uma poesia de expressão pessoal, diretamente ligada à música”. A partir desse momento, o estudo de Cara acompanha a trajetória da lírica segundo os diversos períodos históricos e vanguardas artísticas, chegando à modernidade – que mais nos interessa, tendo em vista que a modernidade revoluciona a lírica e impõe os maiores desafios à aproximação entre geografia e literatura, e que o poeta em questão neste trabalho é um poeta moderno. Um elemento de sua formação, entretanto, atravessa diversos períodos: a expressão do eu, a hipertrofia do sujeito na expressão poética, a predominância do traço subjetivo sobre o traço objetivo.

A lírica, portanto, tem o extremo poder de colocar em tensão o indivíduo e a sociedade, o sujeito e o grupo, uma vez que constitui um profundo mergulho no eu ao mesmo tempo que uma atividade artística, social e historicamente produzida, que necessita do público para adquirir existência formal. Não deixa de ser um importante paradoxo que a expressão mais radical do eu, do indivíduo, não se faça ao mesmo tempo sem o todo, sem a totalidade social. Essa tensão se exacerba na modernidade. Nesta, Pignatari (1971, p. 92-93, grifos do autor) diagnostica uma “crise do verso” – integrante, porém, de uma crise maior:

Não é necessário aduzir muitas provas ou indícios para confirmar o que vem sendo chamado, há várias décadas, de “crise da poesia”, posto que as provas estão ao nível da evidência mesma. Lembramos, por exemplo, o aparecimento do verso livre, do poema em prosa, dos *ismos* que se vêm sucedendo e/ou imbricando de há um século a esta parte. O que é importante esclarecer, desde logo, é que a crise da poesia, em qualquer dos aspectos que a tomemos, corresponde isomorficamente – e simplesmente – à crise do verso, tratando-se, como se trata, de uma única e mesma crise, ela mesma parcela de uma crise muito mais vasta: a crise do artesanato face à revolução industrial (econômica, social e ideológica), que se manifestou e ainda se manifesta em todos os setores artísticos, para ficarmos, por ora, apenas neste terreno.[...] A crise do artesanato, no século XIX, é a crise do artista, que não encontra mais a função na sociedade utilitária. Interioriza a crise e exterioriza no próprio fazer-a-sua-arte. [...] Instalam-se nele a *mauvaise conscience* e a atitude reflexiva, crítico-analítica, não só diante da própria obra, como face à vida, em busca de novas formas-conteúdos.

O artista confronta-se assim à sua obsolescência, concorrendo com as forças sociais da técnica e da indústria. Simon (1978, p. 51) está de acordo com Pignatari ao afirmar que “a mudança das circunstâncias históricas altera não só a concepção sobre a arte, como sua estrutura interna que, incorporando a consciência da crise, passa a ser uma estrutura que se auto-referencia, que se faz dizendo-se a si mesma”. Mais importante: a consciência da crise, que exacerba a

¹⁴ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “lírico”.

tensão entre o lírico e a sociedade e, contraditoriamente, afasta a lírica dos processos sociais dominantes, ao mesmo tempo em que intensifica sua dependência intelectual em relação a eles, visto que a melhor poesia do período é a que se alimenta da crise e não a que tenta eclipsá-la por um retorno conservador às formas do passado.

Não por acaso, Walter Benjamin estuda Charles Baudelaire, um dos poetas que mais traduzem em elementos formais as principais contradições da modernidade, cuja vida e poesia mais escancaram a tensão entre o lírico e a sociedade. De vida errática, tendo abandonado “paulatinamente sua existência burguesa”, em seus últimos anos perseguido por credores e mergulhando na doença e na solidão (BENJAMIN, 1989, p. 70), a *existência* e a obra de Baudelaire nos dão a imagem do poeta deslocado, em crise com as forças do mundo, de onde uma espécie de martirização que o conduz a um tipo particular de heroísmo: “Baudelaire conformou sua imagem de artista a uma imagem de herói”, nos lembra por isso Benjamin (1989, p. 67). Diante da pulverização da forma, da obsolescência da tradição, trabalhou com afinco para criar sua própria forma e, como poeta em combate, apreciava usar para si a metáfora do esgrimista:

Nela Baudelaire gostava de apresentar como artísticos os traços marciais. Quando descreve Constantin Guys, a quem era muito apegado, visita-o numa hora em que os outros dormem: “Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu copo respingar o teto, enxugando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem. E assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes” (BENJAMIN, 1989, p. 68).

A ideia de uma tensão entre lírica e sociedade é corroborada pelas reflexões críticas de Theodor Adorno em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, e por isso seu contraponto com Benjamin é fundamental. De início, o sociólogo parece fazer questão de afastar de sua argumentação a “frieza metodológica” com que as ciências humanas muitas vezes tratam seus objetos de estudo, recusando-se a desenvolver “uma dessas considerações sociológicas que podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinquenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis”, afinal, “quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desamparado pelas musas?” (ADORNO, 2003, p. 65-66).

Esse cuidado, essa delicadeza quase de artesão com que o sociólogo aborda a questão justifica-se na medida em que considera a lírica “o que há de mais delicado, de mais frágil”, e a

sociedade, com a qual pretende relacioná-la, aquela “engrenagem, de cujo contato o ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar” (ADORNO, 2003, p. 65). A essência da primeira, assim, reside “precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche” (ADORNO, 2003, p. 66, grifo do autor).

A referência a Baudelaire, como pudemos constatar já em Benjamin, não é fortuita; já a referência a Nietzsche é surpreendente. Embora Nietzsche tenha ocasionalmente escrito versos – na “Gaia Ciência”, por exemplo, encontra-se toda uma seção em versos, “Brincadeira, manhã e vingança: prólogo em verso” (NIETZSCHE, 1996, p. 17) – e fosse um filólogo de formação, sua obra é usualmente reconhecida como a obra de um filósofo – embora isto, também, não esteja isento de controvérsias. Neste caso, vemos claramente que para Adorno o lirismo de Nietzsche – como, aliás, o de Baudelaire – encontra-se em “superar o poder da socialização pelo *pathos* da distância”.

O “*pathos da distância*” é justamente um conceito caro ao filósofo alemão, figurando em pelo menos três aforismos de três de suas obras mais importantes: “Além do bem e do mal” (aforismo 257); “Genealogia da Moral” (*Primeira Dissertação*, aforismo 2) e “O anticristo” (aforismo 43). Vejamos como o filósofo trata o conceito nas duas primeiras. Em “Além do bem e do mal”, no aforismo 257, o primeiro do capítulo nono, de título “O que é nobre?”, Nietzsche (2005, p. 153, grifos do autor) sustenta que:

Toda elevação do tipo “homem” foi, até o momento, obra de uma sociedade aristocrática – e assim será sempre: de uma sociedade que acredita numa longa escala de hierarquias e diferenças de valor entre um e outro homem, e que necessita da escravidão em algum sentido. Sem o *pathos da distância*, tal como nasce da entranhada diferença entre as classes, do constante olhar altivo da casta dominante sobre os súditos e instrumentos, e do seu igualmente constante exercício em obedecer e comandar, manter abaixo e ao longe, não poderia nascer aquele outro *pathos* ainda mais misterioso, o desejo de sempre aumentar a distância no interior da própria alma, a elaboração de estados sempre mais elevados, mais raros, remotos, amplos, abrangentes, em suma, a elevação do tipo “homem”, a contínua “auto-superação do homem”, para usar uma fórmula moral num sentido supramoral. É certo que não devemos nos entregar a ilusões humanitárias, no tocante às origens de uma sociedade aristocrática (ou seja, do pressuposto dessa elevação do tipo “homem”): pois a verdade é dura. Digamos, sem meias palavras, de que modo *começou* na Terra toda sociedade superior! Homens de uma natureza ainda natural, bárbaros em toda a terrível acepção da palavra, homens de rapina, ainda possuidores de energias de vontade e ânsias de poder intactas, arremeteram sobre raças mais fracas, mais polidas, mais pacíficas, raças comerciantes ou pastoras, talvez, ou sobre culturas antigas e murchas, nas quais a derradeira vitalidade ainda brilhava em reluzentes artifícios de espírito e corrupção. A casta nobre sempre foi, no início, a casta de bárbaros: sua preponderância não estava primariamente na força física, mas na psíquica – eram os homens *mais inteiros* (o que em qualquer nível significa também “as bestas mais inteiras”).

Aqui vemos nitidamente que esse “pathos da distância”, que em Baudelaire tem o aspecto de um distanciamento de ordem crítico-social, de um não reconhecimento de determinada ordem social instituída, em Nietzsche denota claramente a estratificação dos indivíduos em termos de superioridade e inferioridade. O “pathos da distância” aparece então como valor de uma sociedade aristocrática, “de uma sociedade que acredita numa longa escala de hierarquias e diferenças de valor entre um e outro homem, e que necessita da escravidão em algum sentido”, ou como a própria atitude de distanciamento aristocrático que produz o “constante olhar altivo da casta dominante sobre os súditos e instrumentos”. Para não haver dúvida desta concepção, em “Genealogia da Moral”, “Primeira Dissertação”, segundo aforismo, nos deparamos com a seguinte consideração:

Todo respeito, portanto, aos bons espíritos que acaso habitem esses historiadores da moral! Mas infelizmente é certo que lhes falta o próprio *espírito histórico*, que foram abandonados precisamente pelos bons espíritos da história! Todos eles pensam, como é velho costume entre os filósofos, de maneira *essencialmente* a-histórica; quanto a isso não há dúvida. O caráter tosco da sua genealogia da moral se evidencia já no início, quando se trata de investigar a origem do conceito e do juízo “bom”. “Originalmente” – assim eles decretam – “as ações não egoístas foram louvadas e consideradas boas por aqueles aos quais eram feitas, aqueles aos quais eram *úteis*; mais tarde foi *esquecida* essa origem do louvor, e as ações não egoístas, pelo simples fato de terem sido *costumeiramente* tidas como boas, foram também sentidas como boas – como se em si fossem algo bom.” Logo se percebe: esta primeira dedução já contém todos os traços típicos da idiossincrasia dos psicólogos ingleses – temos aí “a utilidade”, “o esquecimento”, “o hábito” e por fim “o erro”, tudo servindo de base a uma valoração da qual o homem superior até agora teve orgulho, como se fosse um privilégio do próprio homem. Este orgulho *deve* ser humilhado, e esta valoração desvalorizada: isso foi feito?... Para mim é claro, antes de tudo, que essa teoria busca e estabelece a fonte do conceito “bom” no lugar errado: o juízo “bom” *não* provém daqueles aos quais se fez o “bem”! Foram os “bons” mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos da distância* é que eles tomaram para si o direito de criar valores, cunhar nomes para os valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 1998, p. 18-19, grifos do autor)

Digno de nota é igualmente encontrarmos na edição francesa de “Além do bem e do mal” o conceito de “pathos da distância” traduzido como “*désir passionné de distance*”, a rigor “desejo apaixonado de distância”, e o título do capítulo onde se encontra o aforismo, “O que é nobre?”, traduzido como “*Qu’est-ce que l’aristocratie?*” (NIETZSCHE, 1971, p. 237), ou “O que é a aristocracia?”.

Evidentemente, temos consciência que o pensamento nietzscheano é talvez um dos mais complexos e controversos de toda a história da filosofia – certamente, ao menos, da filosofia contemporânea. Como afirma Marton (1999, p. 10-11), a interpretação de sua filosofia é múltipla, sujeita a diversas apropriações, inclusive radicalmente distintas:

Alguns fazem dele o precursor do nazismo, outros, o crítico da ideologia, no sentido marxista da palavra. Há os que o consideram um cristão ressentido e os que veem nele o inspirador da psicanálise. Há os que o tomam por defensor do irracionalismo e os que o encaram como o fundador de uma nova seita, o guru dos tempos modernos. Hoje mesmo, enquanto na Alemanha ainda se vincula a filosofia de Nietzsche a posições políticas de direita, na França a extrema-esquerda faz dela o suporte de suas teorias. E acadêmicos discutem longamente se se trata, de fato, de uma filosofia ou de mera literatura.

É sempre delicada, por isso, a abordagem de sua obra e temos consciência deste fato, mas nos foi necessário seguir os rastros do conceito de “pathos da distância”, uma vez que este aparece no ensaio de Adorno sobre as relações entre lírica e sociedade, uma referência bibliográfica fundamental para a estruturação deste trabalho.

Tomando a liberdade de discordar do conteúdo político subjacente à concepção de Nietzsche e de sua visão nitidamente aristocrática das relações sociais, é interessante todavia perceber que se a esfera de expressão lírica está relacionada a um “pathos da distância” como concebido por Nietzsche em “Além do bem e do mal” e “Genealogia da Moral”, isto implica de fato em violenta tensão entre o indivíduo e “o poder de socialização”. Para negar esse poder o indivíduo volta-se a si mesmo, à sua individualidade, um tipo de aspiração à autonomia que em Baudelaire tem o aspecto de uma luta libertária e em Nietzsche acaba por implicar a superação e a sujeição do outro – talvez por isso, Mann (1975, p. 15), um de seus mais célebres intérpretes, afirme que “Cristo considerava seus os humildes e os pobres; Nietzsche, os sábios e os dominadores” –, com a rígida concepção de estratificação social que acompanha essa visão que é, não nos enganemos, eminentemente política.

Temos plena consciência de que as ideias expostas podem ser interpretadas de outra maneira, por outros caminhos, por exemplo sustentando uma concepção que é cara aos dias atuais que é a do “direito à diferença”. Usualmente, porém, o “direito à diferença”, a aceitação democrática da diversidade, não implica na classificação da humanidade em seres superiores e inferiores, na aceitação da sujeição de uns pelos outros e no elogio à estratificação social aristocrática, que é clara nos excertos analisados.

Está claro que, identificada esta pesquisa com uma concepção humanística de homem e sociedade, nossa tendência é rigorosamente recusar esta visão de mundo aristocrática, que aceita a “escravidão em algum sentido” e a sujeição de uma casta de homens “inferiores” por uma casta de homens “superiores”.

A lírica situada no alto do “pathos da distância” de Nietzsche sugere o lírico como “ser superior”, dotado de capacidades e dons especiais que o situam acima de “castas de seres

inferiores”, que não podem acessar este universo de iluminação e poder, exatamente a concepção de arte e artista que a modernidade leva ao chão. Exatamente a concepção de arte e artista que não é a do verso livre, da temática secular, do Drummond de “A rosa do povo”, do Éluard de “La rose publique”, do Neruda do “Canto general”. E é também a lírica que o próprio Adorno se encarrega, afinal, de desconstruir. Pois o individual e o universal, o lírico e o social, são em sua visão indissociáveis, unem-se num todo contraditório:

Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente por conta da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a mera comunicação daquilo que os outros não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2003, p. 66, grifos do autor).

Este panorama nos ajuda a ver que, sim, a lírica pode ser entendida como “expressão do eu”, e o lírico, como o artífice dessa expressão – “poeta de alma e ofício”, como Drummond, ou pensador que “filosofa com o martelo”, como Nietzsche –, mas isto implica muito mais que um certo sentido de lírica, notório no senso comum, enquanto “poesia sentimental” (definição vaga, de qualquer maneira). Por *expressão do eu*, assim, devemos entender não somente uma mera formalização de sentimentos pessoais partilhados e perfeitamente inteligíveis (como amor, dor, angústia, ansiedade, alegria, tristeza, etc., de todo modo pouco poéticos *per se*), mas a tradução dos universos mais recônditos do eu. Se há algo que o lírico deve quebrar a marteladas é precisamente o senso comum, o que não implica um desprezo aristocrático pela sociedade, mas um tipo de crítica transformadora – que no caso de Drummond é eminentemente participativa.

A expressão dos recantos mais recônditos do eu, todavia, revela algo do universal que tem sua participação na formação do eu. É assim que compreendemos a consideração de Adorno, repetida com alguma (necessária) insistência neste trabalho, que finaliza o trecho citado acima: “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”. Não fosse por essa indissociabilidade dos pares individual/universal, haveria pouco sentido em falar de lírica e sociedade, ou de lírica e espaço. Haveria igualmente pouco cabimento em falar de uma lírica moderna, justamente a manifestação na expressão mais profunda do eu das forças sociais típicas da modernidade.

Esta tem consequências importantes na lírica e deve interessar particularmente os geógrafos, visto trazer ao primeiro plano processos de ordem histórico-geográfica e suas consequências sobre o indivíduo. Não por acaso, a lírica moderna tende a ser “enigmática e obscura”, ao mesmo tempo que fascinante: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15) – como a própria modernidade, tão incompreensível e fascinante quanto a lírica que a ela corresponde.

Como afirma Décio Pignatari, a crise do verso é parte da crise maior do artesanato frente à revolução industrial, esta uma crise típica do processo de modernização, conjuntura que tem importantes consequências formais na poesia, com a desconstrução de obsoletas formas tradicionais, do metro, da rima e o advento de diferentes níveis de experimentação, consequências de um momento histórico em que o artista é ofuscado pela técnica e vê-se ungido a reinventar sua arte e sua função.

Nesta crise, a literatura perde grande parte de sua função informativa, que outros meios se encarregam de cumprir, e, por isso, os conteúdos perdem espaço para a forma: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). O papel e o sentido da “expressão do eu” nesta poesia dilacerada também se transforma – embora não pareça se alterar a centralidade de sua relação com o mundo:

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. (FRIEDRICH, 1978, p. 17)

Acompanhando o teor de sua crise, esta lírica passa então a ser definida por categorias negativas (que Friedrich deixa claro não terem o objetivo de depreciar, mas de definir), pois “Ao julgar as poesias, a época precedente indicava preponderantemente as qualidades de conteúdo e as descrevia com categorias positivas”; em contrapartida, “com a outra forma de poetar, eis que

surgem também outras categorias, quase todas negativas, e além do mais referidas, em crescente medida, não mais ao conteúdo mas, antes, à forma” (FRIEDRICH, 1978, p. 20-21).

A poesia, assim, deixa de ser “enobrecedora”, “alegre”, “aprazível” ou “edificante” para tornar-se “obscura”, “desconcertante”, “angustiante” ou “sombria”. O estilo preponderante passa a ser o incongruente e, diante desse estilo, os assuntos se tornam quase insignificantes. “A poesia moderna evita reconhecer, mediante versos descritivos ou narrativos, o mundo objetivo (também o interior) em sua existência objetiva, pois este procedimento iria ameaçar seu predomínio do estilo” (FRIEDRICH, 1978, p. 150).

É certo que é preciso ter o cuidado de diferenciar categorias gerais de características específicas. A prova de que cada poeta manifesta a modernidade de uma forma particular é o expressivo número de escritores analisados por Friedrich no decorrer de seu estudo, como Baudelaire, Apollinaire, García-Lorca, Ungaretti, Paul Valéry, Jorge Guillén, T. S. Eliot e Saint-John Perse.

Drummond certamente tem uma forma específica de manifestar a modernidade. Nele, por exemplo, não estão ausentes os versos descritivos, o mundo objetivo e em muitas oportunidades ainda o predomínio do conteúdo sobre a forma – conteúdo que também expõe traços da modernidade, como a temática urbana, a angústia da vida cotidiana e da sociedade de massas, o desconcerto diante das formas de organização social, etc.

Podemos perceber, assim, as relações (frequentemente de tensão) que a lírica estabelece com a sociedade e a modernidade, e que ambas as relações, lírica e sociedade e lírica e modernidade, interconectam-se em diversos aspectos. O indivíduo em sua expressão mais profunda revela elementos do grupo e elementos do tempo. Forma e conteúdo da poesia moderna provam como o lírico manifesta o universal: se a expressão mais profunda do eu fosse inteiramente autônoma não seria possível identificar as múltiplas consequências do processo histórico-geográfico sobre ela, o que ratifica a sentença crítica de Adorno.

Para retornar à geografia, entendemos que o interesse de relacionar a disciplina com a lírica reside justamente no fato de que esta ressalta a expressão radical do eu, “o que há de mais delicado e frágil” na existência do sujeito, não mais ignorado por uma geografia que soube superar os aspectos mais negativos de sua herança positivista. Na seção seguinte, visamos sintetizar essas duas ideias para defender a possibilidade de uma “geografia da lírica”,

especificando algumas das contribuições mais interessantes que essa relação, a nosso ver, permite.

2.3 – Por uma geografia da lírica

Uma geografia da lírica, portanto, também manuseia “o que há de mais delicado, de mais frágil” (ADORNO, 2003, p. 65), aproximando-o igualmente de uma “engrenagem”, o espaço geográfico, o qual podemos supor que a lírica, tanto quanto o “poder de socialização”, não reconhece e busca superar. Numa paráfrase da questão de Adorno, poderíamos perguntar: “quem seria capaz de falar de lírica e espaço senão alguém totalmente desamparado pelas musas”?; é possível igualmente supor o questionamento inverso, isto é, um sociólogo ou um geógrafo mais ciosos de sua herança teórico-metodológica poderiam interrogar: “quem seria capaz de falar de lírica e sociedade ou de lírica e espaço senão alguém totalmente desamparado pelo método?”

Há sentido nessas questões. Tentar reconciliar as musas e o método pode acabar se tornando um trabalho de Sísifo, sobretudo quando se busca reduzir um termo ao outro, caminho que Adorno expressamente declara como infrutífero – por isso o sociólogo sustenta que composições líricas não devem ser “abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas” e que “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). No caso específico da geografia, temos do ponto de vista epistemológico uma ciência de consolidação contemporânea, intensas controvérsias a respeito de seu objeto de estudo e estatuto científico e forte influência positivista e neopositivista. Neste quadro, conciliar-se com as musas pode tornar-se um desafio de razoável monta.

No primeiro capítulo e na primeira seção deste capítulo identificamos a predileção histórica da geografia pela prosa, especialmente pelo gênero romanesco e, ainda que em outras palavras, sugerimos a dificuldade de conciliar as musas e o método, o caráter infenso às rédeas da poesia e o rigor metodológico da ciência, o fragmentarismo lírico e a predileção geográfica pelas grandes narrativas de viés totalizante.

Este trabalho assume desde o início a tarefa de, por meio do estudo empírico de uma obra lírica reconhecidamente de intenso teor social, demonstrar que essa conciliação é possível. A

“Palestra sobre lírica e sociedade”, de Adorno, é desde o princípio um de nossos principais alicerces teóricos por tirar a lírica do “monopólio” do indivíduo e reinseri-la em sua dinâmica social, ressaltando a unidade contraditória entre o individual e o universal:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, e não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente (ADORNO, 2003, p. 67, grifos do autor).

Desta forma, é também consequência de uma conjuntura social que o indivíduo mergulhe dentro de si mesmo, e que este mergulho espelhe esta conjuntura, e se dê de forma cada vez mais radical e dilacerada. É também consequência de uma conjuntura social que o mergulho radical no indivíduo implique muitas vezes a sublimação do próprio eu, por meio da eliminação de seus conteúdos em prol da hipervalorização da forma, como nitidamente demonstra Friedrich em relação ao lírico moderno: o sujeito da modernidade massificada é frequentemente um sujeito indistinto, em crise com a sua individualidade e identidade, definido, muitas vezes, mais pela forma que pelo conteúdo.

Não se pode esquecer igualmente o incontornável papel da linguagem na expressão lírica, e que este é provavelmente o principal elemento a assegurar a unidade contraditória entre o individual e o universal. É neste sentido que Adorno lembra que a “linguagem é algo duplo”:

Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos objetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável diferença ao universal e à sociedade (ADORNO, 2003, p. 74).

Se espaço é sociedade e natureza, a geografia vê-se implicada nessa universalidade, “essencialmente social”, do “teor lírico”. Subjacente a essa dialética da expressão lírica, assim, estão presentes as categorias do tempo e do espaço, dimensões da vida social. Adorno acrescenta que a “interpretação social da lírica” deve buscar compreender “como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa” (ADORNO, 2003, p. 67, grifo do autor). Ora, se o espaço é uma das dimensões da vida social, o “todo de uma sociedade” não pode figurar na obra de arte sem que dele se possa extrair a visão de um “todo geográfico”. Ambos são dimensões da universalidade que forma a individualidade. O lírico é necessariamente um ser social (mesmo que

busque a extrema individualidade e uma ruptura radical com seu entorno, expressa-se ainda pelo código de significados partilhados, a linguagem) e geográfico.

Uma geografia da lírica, assim, não deve ser confundida com uma geografia do indivíduo atomizado – que, de qualquer forma, tem pouco ou nenhum sentido. O indivíduo deve interessar à geografia como ser social, causa e consequência da configuração da sociedade, e cremos ser precisamente neste sentido que o sujeito é revalorizado na disciplina nas últimas décadas, como sugerimos no primeiro capítulo. Neste, aliás, pudemos ver quanta tensão essa discussão frequentemente envolve na geografia. Como ciência da totalidade socioespacial, a geografia com frequência teve dificuldade em reconhecer o papel do indivíduo no espaço, talvez confundindo indivíduo e individualismo, subjetivo e subjetivismo.

Uma geografia da lírica deve por isso ressaltar que a lírica não é um fato restrito ao indivíduo, que é também um fato social e, como tal, também histórico e geográfico. Um dos mais importantes objetivos deste trabalho é defender essa possibilidade, de uma geografia da lírica, que a nosso ver já se encontra delineada no momento em que admitimos, do ponto de vista teórico-metodológico, o caráter universal da individuação lírica, seu traço social e os componentes universais e sociais do poeta aqui estudado. Porém, a título de cumprir esta meta de forma mais objetiva, procuramos indicar algumas das principais contribuições que julgamos que a lírica pode oferecer à geografia; estes pontos têm igualmente a função de apresentar, de forma mais organizada, alguns dos caminhos possíveis no sentido de uma geografia da lírica:

1- A primeira contribuição que julgamos importante ressaltar, e que de alguma forma já indicamos no primeiro capítulo, é revelar como o espaço objetivo é vivenciado subjetivamente. Numa perspectiva humanística, compreendemos que a meta primordial da compreensão e organização do espaço é o homem enquanto ser, o equilíbrio de sua vivência *no* e *do* mundo – equilíbrio dos seres humanos entre si e entre a humanidade e a natureza. Revelar as consequências subjetivas mais entronizadas de um quadro objetivo pode ser muito importante para orientar a transformação do quadro objetivo.

Quando um jornal elenca em sua linguagem informativa as catástrofes de uma guerra e as estatísticas de mortos e feridos temos um quadro – geralmente frio. Quando um poeta que viveu a tragédia na carne a representa com a liberdade da linguagem lírica e de sua sensibilidade, temos um quadro bastante diferente. Voltamos, assim, à questão da relação entre mundo objetivo e subjetivo, tão presente no capítulo anterior: é preciso reconhecer que os líricos geralmente

frequentam o mundo subjetivo com maior assiduidade e competência que os cientistas. Tendo a lírica incontornáveis relações com a sociedade, expressando-se pela linguagem, também um fato social, os poetas revelam frequentemente elementos da subjetividade coletiva, questões que tocam o sujeito mas são eminentemente partilhadas.

2- Como consequência, a lírica pode também contribuir para compreender como as categorias geográficas específicas são vivenciadas pelos sujeitos, como se manifestam os traços subjetivos de categorias objetivas, como espaço, região, paisagem, território e lugar, ou ainda conceitos menos abrangentes com contornos subjetivos, como *topofilia*, *mundo vivido* ou *cotidianidade*. Verificar e compreender através da poesia o “império da vida cotidiana no mundo moderno”, para lembrar Lefebvre, é exemplo de uma das possibilidades de estudo abertas por essa perspectiva.

3- A lírica pode igualmente desempenhar o papel de preservação das representações mais subjetivas de um espaço passado, quase como uma “rugosidade simbólica”, que resiste ao tempo, atravessa períodos históricos e pode revelar, na representação subjetiva, elementos das dinâmicas espaciais já sepultadas. Evidentemente, não se imagina que a lírica (com extensão, neste caso, para as outras formas literárias) possa figurar como único caminho para acessar esse quadro, mas pode fornecer contribuições valiosas para a historiografia geográfica, por exemplo.

4- Sem hierarquia de valor entre os pontos elencados, temos que talvez uma de suas mais importantes contribuições seja permitir uma leitura crítica do espaço, mesmo sem referências claras em relação a ele. Assim, como vimos com Friedrich, a lírica moderna é muitas vezes incongruente e dissonante, mas é justamente por esses elementos que podemos nela encontrar as consequências da modernidade, deles derivando uma leitura crítica. Em outras palavras, a leitura crítica da modernidade na expressão lírica consiste geralmente em exacerbar os traços negativos do processo histórico, no conteúdo e na forma, até a exaustão, o que é muitas vezes suficiente para traçar ou iniciar um quadro crítico, mesmo sem referências objetivas e específicas ao mundo moderno.

5- Contribuir para revalorizar o sujeito, que na história recente da geografia foi por algumas de suas vertentes “um pouco abandonado em favor dos bancos de dados”, como afirma Brosseau (1996, p. 26, tradução nossa), não é uma contribuição menos importante. Embora a geografia das últimas décadas tenha praticamente abandonado a pobre concepção de espaço, de origem positivista, enquanto um palco frígido onde se movimentam sujeitos movidos por uma

racionalidade estrita, ainda predomina na disciplina – da totalidade socioespacial – diferentes concepções de uma sobredeterminação do espaço sobre o sujeito. Este, embora adquira existência enquanto ser sensível, diferentemente do sujeito positivista, é ainda visto mais como produto que como produtor de seu ambiente. Em outras palavras, aceita-se a consequência (às vezes de forma bastante contundente) da objetividade sobre a subjetividade, mas subsiste uma patente dificuldade de reconhecer a consequência da subjetividade para a objetividade – o que costuma ser confundido com subjetivismo.

6- Essa discussão nos leva à nossa última consideração. A lírica pode ajudar a compreender os elementos do mundo objetivo influenciados pelo mundo subjetivo. O caso do próprio Drummond, aqui, pode ser entendido como emblemático. Infelizmente, por questões de espaço, este trabalho, concentrado nas três obras escolhidas, não poderá realizar um estudo empírico de Itabira, esforço que talvez fique para outra pesquisa. Mas é fato que Itabira é hoje uma cidade marcada pela obra de Drummond, por ser o berço do poeta. Na cidade, hoje, funciona a Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade, a casa e a fazenda do poeta são espaços de visitação e toda uma vida cultural que gira em torno da obra e da memória do escritor se estabeleceu. Aqui, a obra da subjetividade de um itabirano ilustre produziu claros impactos sobre a vida cultural local e conformou determinados espaços de preservação e políticas públicas, notórios em sua poesia, como veremos nos capítulos seguintes.

O tema é abrangente, aberto ao contraditório e a múltiplas outras propostas. Com esses pontos buscamos delinear os contornos do que entendemos como uma geografia da lírica; a bem da verdade, eles cumprem também o papel de justificativas. É importante deixar claro, de todo modo, que não pensamos essas considerações para segui-las como um manual de aplicação metodológica, nem, tampouco, como restritivas da liberdade de pensar a lírica e a geografia. Por isso, neste próprio trabalho, julgamos que alguns desses caminhos irão se mesclar e confundir, uma vez que o contato “empírico” com a obra lírica tende a revelar possibilidades imprevistas. É preciso ter um norte, mas também flexibilidade para ouvir a voz da própria obra, que costuma ter singularidades segundo a sensibilidade, a forma literária, a vivência e as influências artísticas e intelectuais de cada autor.

É certo, de qualquer forma, que uma geografia da lírica está longe de ser um assunto etéreo, desconectado de desafios e questões importantes da geografia contemporânea, e julgamos ter reunido argumentos e elementos teóricos que demonstram a pertinência da aproximação.

Esperamos que os próximos capítulos, que reunirão o trabalho empírico sobre as obras de Drummond, também possam cumprir o papel de demonstrá-la.

Capítulo 3 – De Itabira ao mundo: um poeta “anterior a fronteiras”

3.1 – Introdução

A partir de agora e nos próximos capítulos, nos dedicaremos ao estudo empírico e crítico da obra de Carlos Drummond de Andrade – um excerto dela, certamente, mas um excerto que acreditamos representativo de algumas características gerais. Entendemos os três próximos capítulos como a segunda parte do trabalho, diferenciando-se sobretudo pelo caráter mais empírico que teórico.

Entendemos, entretanto, que a relação entre as duas partes, embora nem sempre destacada, é de qualquer forma estreita. Inevitavelmente, nos lançamos ao estudo das obras influenciados por toda a discussão precedente. De certa forma, os dois primeiros capítulos têm, talvez mais que a função de fixar esteios teórico-metodológicos, a função de demonstrar a pertinência do trabalho que se inicia neste terceiro capítulo. Mas também os julgamos importantes enquanto contribuições isoladas, pois vemos como fundamental a historicização dos estudos que relacionam geografia e literatura e a reflexão sobre os gêneros literários.

A necessidade de estudar a obra de um poeta nos indicou que este caminho seria apropriado e frutífero. Se a cada página de nossas considerações críticas não houver referências diretas à geografia humanista, ou a outras de nossas referências teórico-metodológicas, é porque nenhuma dessas referências impõe-se como um manual prático de estudo a ditar cada mínimo passo da pesquisa (a geografia humanista, além do mais, tem os traços heterodoxos que indicamos no primeiro capítulo). Elas permanecem, entretanto, como esteios e inspiração.

3.2 – Penetrando o reino das palavras

“Sentimento do Mundo” é um livro repleto de geografia da primeira à última página. O que significa estar *repleto de geografia*? Não, evidentemente, que o poeta tenha assumido conscientemente a tarefa de estudar e compreender o espaço, à maneira sistemática de um cientista. Entendemos geografia, aqui, como um conjunto de referências que, de modo não científico, se constroem pelo apelo e descrição do meio à sua volta, envolvendo aspectos

variados, humanos e físicos, que se imiscuem à subjetividade do autor, desafiando-a, condicionando-a e provavelmente transformando-a. A primeira pista desta presença é portanto o vocabulário. A literatura é uma arte da palavra (vocábulo) e, sendo assim, busca dela extrair seu máximo poder expressivo. Em comparação ao discurso científico, consideravelmente padronizado, o discurso literário possui maior liberdade expressiva, tensiona frequentemente os limites da linguagem e intensifica a expressividade dos vocábulos.

Se ainda há sentido em diferenciar gêneros literários, é preciso considerar, em cada um deles, o papel da palavra. A poesia, em última instância, é o gênero que leva o poder unitário das palavras às últimas consequências. Especialmente na poesia moderna, mais independente em relação às estruturas clássicas, à sintaxe e muitas vezes recusando subversivamente as formas tradicionais de coerência textual, é preciso atenção em relação às palavras, seu uso, sua recorrência e muitas vezes sua criação (levando a linguagem aos limites, os escritores modernos veem-se muitas vezes impelidos não só à reprodução do vocabulário, mas também à sua criação – neste caso, Carlos Drummond de Andrade não é diferente, e nos três livros escolhidos encontramos diversos exemplos de neologismo).

Isso significa que, numa abordagem preliminar, precisamos olhar com atenção às palavras. Evidentemente, no caso drummondiano, as palavras não estão dispostas de forma aleatória (e em algum caso estarão? No caso dos poetas dadaístas, talvez?). Antes de alcançar o sentido, entretanto, olhamos para as palavras unitariamente – embora separando-as do sentido que adquirem nos poemas, entendendo que elas são seu epicentro máximo.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
(ANDRADE, 2008, p. 25)

Essa bela lição do fazer poético, que faz parte de sua “Procura da Poesia”, de “A Rosa do Povo”, espécie de “tratado” drummondiano sobre a criação lírica, diz muito sobre a consciência do poeta em relação ao extremo poder da palavra. Mergulhar nas obras poéticas, certamente, é

mergulhar nesse “reino”. O trabalho neste ponto consistiu na leitura da obra e na identificação de todas as palavras alusivas ao espaço geográfico e em sua distribuição em planilha segundo cada poema – planilha que se encontra em anexo. De posse desse material, pudemos elaborar avaliações estatísticas que nos permitiram uma visualização objetiva do teor geográfico da obra (o mesmo procedimento foi efetuado para “A rosa do povo” e “Menino Antigo”).

3.3 – Vocabulário do mundo, vocabulário do espaço

A rua, a casa, o pântano, a cidade, as fronteiras, o bairro do Leblon, o céu, o país, as flores, o automóvel, Belo Horizonte, mas, sobretudo, o *mundo*, com suas múltiplas possibilidades interpretativas, vão surgindo no “reino das palavras” de “Sentimento do Mundo” e indicando a incontornável presença do espaço e da geografia.

Muito nos questionamos a validade dessa primeira abordagem vocabular. Influenciados do ponto de vista teórico-metodológico pela escola humanista, não concebemos a interpretação das obras literárias como um conjunto de procedimentos quantitativos com as palavras. Entretanto, como determinamos no capítulo 1, não excluiremos à priori, ou somente por ir de encontro ao horizonte teórico que nos guia, nenhum procedimento que possa ajudar-nos na tarefa de desenvolver uma reflexão coerente e uma interpretação frutífera da questão proposta.

Convém deter-nos um instante no que podemos chamar “vocabulário geográfico”, que não se explica *per se* e é questão passível de controvérsia. Seria este um vocabulário da *ciência geográfica* ou do *espaço geográfico*? Incluiríamos sob este epíteto as expressões que não aludem diretamente ao espaço mas resultam de suas especificidades (como as expressões regionais, por exemplo)?

Não ignorando essas questões, mas compreendendo que é necessário aplicar uma definição coerente com o objeto proposto, entendemos por vocabulário geográfico, aqui, não o vocabulário da ciência geográfica, não o vocabulário regional típico, mas um conjunto de vocábulos que, embora na maioria das vezes de uso comum, fazem clara alusão a diversos elementos do espaço.

Quais elementos? Por exemplo, a recorrência do *mundo*, como objeto dos sentidos e das palavras do autor; os elementos do espaço urbano, as ruas, as avenidas, os bondes, etc.; os

elementos do espaço rural; os elementos da organização do espaço; as unidades dessa organização (município, estado, país, continente); os elementos do espaço físico, a natureza representada pelos menores elementos (uma *flor*, uma *palmeira*, a *folhagem*) ou pelas maiores extensões (os *sertões*, os *desertos*, os *mares*, *oceanos*, os *campos* e *campinas*). Neste sentido, em cada página de “Sentimento do Mundo”, vimos surgir esses elementos através do vocabulário.

Gostaríamos de insistir mais uma vez no fato de que este é um meio e não o fim deste trabalho. Também é necessário lembrar que esse tipo de abordagem vocabular não é estranha a parte da fortuna crítica do poeta. Um dos mais emblemáticos trabalhos sobre Carlos Drummond de Andrade, “Drummond: o gauche no tempo”, de Affonso Romano de Sant’Anna, é prolífico nesse tipo de procedimento. De grande fôlego, o trabalho de Sant’Anna faz análises vocabulares pormenorizadas de “Alguma Poesia” a “Boitempo”, muitas vezes recorrendo à estatística e à geometria analítica para apoiar suas reflexões (SANT’ANNA, 1972, p. 159-160 e 169-172). Como desejamos para este trabalho, a análise estrutural é um apoio ao seu estudo crítico, um meio de reflexão e não um fim em si. Isso dito, gostaríamos de tecer algumas observações sobre o vocabulário em “Sentimento do Mundo” – como pretendemos fazer para as três obras escolhidas –, que são nossas observações preliminares sobre a obra.

Primeiramente, que é este livro de Drummond, “Sentimento do Mundo”? Se compreendermos os títulos como prenúncio das obras – o que nem sempre é verdadeiro, e no que diz respeito à forma como a geografia tradicionalmente aborda as obras literárias, é objeto da crítica de Lafaille (1989) –, esta é uma obra que conecta o universo subjetivo de seu autor (*Sentimento*) com o universo objetivo por ele experienciado (*do Mundo*). Neste sentido, não nos encontramos diante de uma obra concentrada na própria lírica ou concentrada no mundo, mas na sinergia entre ambos. Uma outra interpretação possível para o título seria a de que o *mundo* estaria dotado de uma sensibilidade, um sentimento próprio, como se o poeta o *humanizasse*. Ainda assim, podemos extrair uma sinergia entre sujeito e objeto, no sentido em que o objeto dota-se de atributos próprios ao sujeito. Na definição de Gledson (1981, p. 115), os poemas do livro “nos mostram o processo de exploração do mundo pelo eu e a sua forma está determinada por este fato”. Estas interpretações são, na realidade, complementares.

“Sentimento do Mundo” é o terceiro livro do autor, foi reconhecidamente escrito com inquietações sociais e políticas e a partir de sua publicação Carlos Drummond de Andrade passa “a ser saudado como o nosso maior poeta público” (CAMILO, 2002, p. 64). Diferentemente do

“individualismo extremo” representado por seu primeiro livro, “Alguma Poesia”, “Sentimento do Mundo” envolve um reconhecido desejo de participação e comprometimento público do poeta. O individualismo anterior não é inteiramente abandonado, mas concilia-se com esse novo comprometimento (CAMILO, 2002, p. 65).

Sentimento do mundo: mundo, poder-se-á objetar, é um termo vago, de acepção múltipla, que não qualifica um objeto específico, está longe de ser um conceito e é frequentemente usado metaforicamente para designar o “mundo dos sentidos” ou o “mundo da arte”, ou ainda o “mundo do crime”, etc. Neste caso, porém, as mesmas objeções podem ser aventadas em relação aos conceitos-chave da geografia, como espaço, região, território e lugar.

Esse mundo a que o título da obra se refere está longe de ser um conceito científico, se por científico compreendermos um conceito que delimita uma classe de fenômenos específicos e operacionaliza logicamente uma série de procedimentos e inferências. No título de Drummond, porém, o mundo incorpora o traço lírico não exatamente do que é vago, mas mais precisamente do que é vasto:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
(ANDRADE, 2005, p. 15-16)

Essas são as palavras de seu emblemático “Poema de sete faces”, que delimita o início da trajetória do gaúcho já em seu primeiro livro, “Alguma Poesia”; início da trajetória do gaúcho e prenúncio de uma inquietação com o mundo que resultará alguns anos mais tarde na publicação deste “Sentimento do Mundo”, seu terceiro livro.

Poeticamente incorporando múltiplas possibilidades interpretativas, o mundo drummondiano reúne claramente elementos do quadro objetivo da realidade vivida pelo poeta. É o que mostra nitidamente a leitura da obra, quando aparecem paulatinamente sua relação com a terra natal, as impressões causadas pela mudança ao Rio de Janeiro, seu contato com Belo Horizonte e sua consciência das injustiças sociais. Em outras palavras, ainda que vasto, sujeito ao uso metafórico, à ambiguidade e a uma interpretação heterodoxa, o mundo de Drummond incorpora o espaço.

A primeira pista para identificar essa presença, desta forma, é o vocabulário. Ele indica, primeiramente, a matéria dos poemas, os temas que os permeiam. Segundo os critérios que

estabelecemos para a identificação de elementos geográficos, concluímos que 26 dos 28 poemas do livro possuem algum tipo de referência geográfica, ou uma expressiva percentagem de aproximadamente 93%¹⁵¹⁶.

Dentro do *vasto mundo*, o poeta percorre diversas unidades. O arruamento urbano, representado pelos vocábulos *rua* ou *avenida*, faz-se presente, com maior ou menor intensidade, em 7 de 28 poemas (25%)¹⁷, mostrando uma sensibilidade que olha em volta, que observa, de fato, “o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente” (ANDRADE, 2007, p. 59). O vocábulo *cidade*, em seguida, marcará presença em 6 de 28 poemas (21%)¹⁸ – ainda que no poema “Mundo Grande”, por exemplo, nas imaginárias “cidades submersas”. Quando estendemos a presença urbana além dos vocábulos *cidade* e *rua/avenida* (elementos da infraestrutura urbana por excelência), considerando também nomes de cidade (como *Itabira* ou *Belo Horizonte*), elementos típicos da vida urbana ou da organização espacial urbana (*carro/automóvel, calçadas, guardas, polícia, fábrica, cinema, bonde, Light, edifícios, ônibus, subúrbio, apartamento*), referências a bairros ou regiões urbanas – especialmente do Rio de Janeiro (*São Cristóvão, Copacabana, Morro da Babilônia, Méier, Mangue, Lapa, Manhattan*), aos trabalhadores urbanos (*operários/operárias*), aos monumentos urbanos (*Pão de Açúcar*) e adjetivos qualificando a cidade (*urbano*), encontramos 19 de 28 poemas (expressivos 68% do livro, aproximadamente)¹⁹ onde é possível identificar um vocabulário referente à vida urbana.

¹⁵ Todos os poemas do livro, excetuando-se *Os mortos de sobrecaçaca* e *Bolero de Ravel*. A listagem completa se encontra no ANEXO A.

¹⁶ É necessário deixar claro que todas as estatísticas que definimos neste trabalho são aproximadas. Desconsideramos, por exemplo, as casas decimais, e seguimos os padrões usuais de arredondamento. Em anexo elencamos o que reunimos como “vocabulário geográfico” segundo cada poema, de maneira a permitir que o leitor possa verificar a listagem. Como tivemos de lidar com aproximadamente 300 poemas, deixamos a listagem em aberto, uma vez que algum conteúdo possa ter nos escapado – é também por isso que as estatísticas são aproximadas, visando auxiliar o olhar geográfico sobre as obras, não fornecer números rígidos e inquestionáveis. Podemos dizer, entretanto, que para “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, as estimativas tendem a ser bastante seguras, uma vez que o número de poemas é menor e fizemos uso das versões digitais dos livros, facilitando a busca por palavras. Em relação a “Menino Antigo”, não foi possível encontrar sua versão digital, mas, do ponto de vista estatístico, num volume muito maior de poemas, algumas perdas vocabulares tendem a ter menos impacto no resultado final.

¹⁷ *Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte; O operário no mar; Menino chorando na noite; Brinde no juízo final; A noite dissolve os homens; Madrigal lúgubre; Mundo grande;*

¹⁸ *Menino chorando na noite; Privilégio do mar; La possession du monde; Ode no cinquentenário do poeta brasileiro; Elegia 1938; Mundo grande;*

¹⁹ *Confidência do Itabirano; Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte; Tristeza do império; O operário no mar; Menino chorando na noite; Morro da Babilônia; Brinde no juízo final; Privilégio do mar; Inocentes do Leblon; Indecisão do Méier; La possession du monde; Ode no cinquentenário do poeta brasileiro; Os ombros suportam o mundo; Revelação do subúrbio; Madrigal Lúgubre; Lembrança do mundo antigo; Elegia 1938; Mundo Grande; Noturno à janela do apartamento*

Do continente ao município, passando pelo país, pelo estado e pelas fronteiras, o poeta também demonstra consciência das unidades administrativas do espaço, o que certamente integra-se ao seu esforço de *sentimento* e *expressão* do mundo – que, como já colocamos, pode ser pensado numa miríade de sentidos, entre os quais o sentido mais óbvio: planeta Terra, globo, e seu conjunto de unidades administrativas solidárias ou concorrentes – no último caso, a recorrência do vocábulo *guerra*, em 6 dos 28 poemas (21%)²⁰, demonstra não somente o peso para a sensibilidade lírica do principal acontecimento político do momento (2ª Guerra Mundial, já que a primeira edição do livro é de 1940), como também a consciência de um mundo em conflito. Em 16 de 28 poemas (57%)²¹, pudemos encontrar alguma referência aos países (de maneira geral, nos vocábulos *país/países*, ou países específicos), a cidades específicas, aos estados (*Minas*), aos continentes (*Ásia, Europa, América*) ou às *fronteiras*.

Como não poderia deixar de ser, tendo em vista estarmos diante do poeta que “alguns anos viveu em Itabira” e “principalmente nasceu em Itabira”, pequena cidade do interior de Minas Gerais, distante cerca de 110 km de Belo Horizonte e que nas tintas drummondianas apresenta uma nítida sinergia entre rural e urbano – peculiaridade que não é estranha ao interior do país mesmo nos dias atuais –, também encontraremos em “Sentimento do Mundo” um vocabulário alusivo ao campo. Este, todavia, é claramente menos volumoso que o vocabulário que remete à cidade e aos elementos típicos da vida e da cultura urbanas. Buscando palavras alusivas ao campo, como *gado, fazenda, horta, roça, campo, boi* ou *boiadeiro*, identificamos somente 5 de 28 poemas (18%)²² com esse tipo de vocabulário, um abismo entre a presença do campo e da cidade que se explica pelo fato de que o poeta “do tempo presente, dos homens presentes e da vida presente”, à época da publicação do livro, já reside há 8 anos na capital do país.

Esse primeiro diagnóstico pode dar a impressão de que o poeta reporta-se ou alude exclusivamente a um espaço *humano*. A natureza, entretanto, também se mostra presente, e não com menos vigor. Das *flores* ao *céu*, passando pela *areia* da praia, pelo *pântano*, a *campina*, os

²⁰ *Sentimento do Mundo; Tristeza do Império; Ode no cinquentenário do poeta brasileiro; Os ombros suportam o mundo; Madrigal Lúgubre; Elegia 1938*

²¹ *Sentimento do mundo; Confidência do Itabirano; Poema da necessidade; Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte; Tristeza do império; O operário no mar; Morro da Babilônia; Congresso Internacional do Medo; Canção de berço; La possession du monde; Ode no cinquentenário do poeta brasileiro; Dentaduras duplas; Revelação do subúrbio; Madrigal Lúgubre; Lembrança do mundo antigo; Mundo Grande*

²² *Confidência do Itabirano; Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte; O operário no mar; Revelação do Subúrbio; A noite dissolve os homens*

sertões ou *desertos*, em 20 dos 28 poemas (71%)²³ podemos encontrar vocabulário referente aos elementos do espaço físico, presença tão expressiva quanto a da cidade (68%). Procurando explicar essa aparente contradição devemos considerar que, saindo da pequena Itabira e de sua sinergia entre rural e urbano, o poeta muda-se para a principal metrópole do país à época, o Rio de Janeiro. Naturalmente, declarando-se nesse mesmo livro essencialmente um poeta do presente, Drummond volta-se para a urbe que constitui *seu tempo presente*, que lhe oferece uma *vida presente e homens presentes* para perscrutar. A *cidade grande*, naturalmente, deveria sufocar a natureza e o campo. Todavia, a *cidade grande* em questão é o Rio de Janeiro, com sua simbiose entre a paisagem natural e a paisagem humana, seus monumentos universais, sua orla marítima, seus morros imponentes – ambiente apropriado à contemplação tanto do espaço natural quanto do espaço humano.

3.4 – Um grupo de poemas

O vocabulário é o primeiro indício da presença do espaço. Em “Sentimento do Mundo”, pudemos ver que esse vocabulário é prolífico e consideravelmente volumoso. Como, entretanto, a análise vocabular por si só está longe de ser nosso principal ou único objetivo, foi necessário eleger um grupo de poemas para ir além da análise vocabular e desenvolver um estudo crítico aprofundado sobre as obras. De quais critérios nos valem para fazer a escolha dos poemas?

Segundo determinamos em nossa metodologia, os poemas escolhidos deveriam estar carregados de um conteúdo geográfico e representar as características gerais das obras escolhidas, já que elegemos obras e não poemas isolados para analisar. O mergulho direto nas obras, entretanto, muitas vezes coloca desafios inesperados e força uma reestruturação da metodologia no decorrer da pesquisa. Não por acaso: lidar com literatura exige sensibilidade e flexibilidade do pesquisador, e o grau de liberdade implicado na postura teórico-metodológica humanista permite equacionar método e liberdade com coerência.

²³ *Sentimento do mundo; Poema da necessidade; Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte; Tristeza do império; O operário no mar; Morro da Babilônia; Congresso Internacional do Medo; Privilégio do mar; Inocentes do Leblon; Canção de berço; La possession du monde; Ode no cinquentenário do poeta brasileiro; Mãos dadas; Revelação do subúrbio; A noite dissolve os homens; Madrigal Lúgubre; Lembrança do mundo antigo; Elegia 1938; Mundo Grande; Noturno à janela do apartamento*

De fato, nossa metodologia foi pensada como procedimento para incluir poemas até o limite de um número pré-estabelecido, visando, desta forma, selecionar um universo de análise mais acessível, reduzindo assim o risco de nos perdermos no extenso conjunto lírico apresentado pelas três obras. Após as diversas leituras das obras, entretanto, o problema deixou de ser incluir poemas, mas excluí-los, tendo em vista encontrarmos mais representações geográficas do que nossas hipóteses iniciais sugeriam. Num primeiro momento da metodologia, fixamos em 40 o limite máximo de poemas a integrarem a análise crítica. Após a leitura mais criteriosa das obras, entretanto, percebemos que este número seria insuficiente e o estendemos a 50, procurando manter a coerência em relação às diferenças de extensão entre os três livros.

Tendo em vista a expressividade do conteúdo geográfico presente nos poemas, essa seleção pôde efetuar-se de maneira até certo ponto intuitiva. Nas leituras visando à seleção, independentemente do volume vocabular, buscamos a intensidade da expressão poética ligada ao espaço. Altamente consciente das contradições sociais, dos desafios impostos pelo momento histórico (Segunda Guerra Mundial), do vertiginoso processo de urbanização, do papel político do intelectual e de diversas outras questões ligadas à realidade social, cultural e política, Carlos Drummond de Andrade é um poeta altamente lúcido que, muitas vezes da forma mais prosaica, produz uma poesia socialmente inteligível, que visa atingir os interlocutores de forma universal e não restringir-se a um pequeno grupo de literatos. Neste sentido, faz-se o poeta intelectual crítico e público, transformando a poesia em canal de expressão e participação social.

Que não se confunda esse processo com um projeto brechtiano de poesia política a serviço de uma causa. Em Carlos Drummond de Andrade, a consciência do mundo não altera a profundidade lírica da obra e, ao menos em “Sentimento do Mundo”, “A rosa do povo” e “Menino Antigo”, observamos a sinergia entre mundo subjetivo e mundo objetivo, entre lírica e sociedade, demonstrando em cada página a tese de Adorno (2003, p. 66) de que “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”. Assim, essas leituras, independentes em relação ao vocabulário, nos deram a consciência de sua intensidade crítica. A escolha de seu peso geográfico deu-se por essa qualidade expressiva.

Considerando essas reflexões, propiciadas pelas diversas leituras completas das três obras, os poemas escolhidos em “Sentimento do Mundo” foram: o homônimo “Sentimento do mundo”; “Confidência do itabirano”; “O operário no mar”; “Morro da Babilônia”; “Privilégio do Mar”; “Inocentes do Leblon”; “Revelação do subúrbio”; “Elegia 1938”; “Mundo grande”.

Como trabalharemos com eles? O fato de os termos escolhido significa, primeiramente, que buscaremos realizar uma leitura mais minuciosa de cada um deles. Lemos repetidas vezes as três obras, para primeiramente realizar o levantamento vocabular e em seguida aprimorar nossos critérios para realizar uma escolha consciente. Já diante de um grupo de poemas mais limitado, podemos nos dedicar à leitura mais cuidadosa. Como nos critérios para a escolha desses poemas nos impusemos ao mesmo tempo que eles estivessem “carregados” de geografia e representassem as características gerais das obras, produzir uma interpretação coerente desse grupo de poemas deve significar produzir uma interpretação coerente sobre as representações do espaço nas três obras escolhidas.

3.5 – Apenas duas mãos e o sentimento do mundo

“Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo” (ANDRADE, 2007, p. 17). Assim vemos iniciar-se o que se configurará, como pretendemos demonstrar, um verdadeiro “périplo lírico-geográfico”. Esses são os versos que inauguram o livro. Literariamente, demonstram, em primeiro lugar, a simplicidade de um poeta que soube, sem abdicar da busca pela expressão lírica mais alta, despojar-se dos floreios linguísticos, dos abusos de vocabulário, dos gessos da criação poética tradicional. A inauguração é, se podemos resumi-la em uma palavra, prosaica. Prosaísmo que pode ser compreendido nos dois sentidos: aquilo que é da qualidade da prosa, da escrita em prosa, ou aquilo que é comum, trivial.

Este é o terceiro livro de poemas de um jovem e promissor escritor mineiro de 38 anos que ainda busca seu espaço literário. Seu primeiro livro, “Alguma Poesia”, é publicado em Minas em 1930, quando o poeta já era residente de Belo Horizonte, em pequena tiragem paga pelo próprio poeta. O segundo livro, “Brejo das Almas”, é publicado em 1934, também em Minas e em pequena tiragem, pela cooperativa *Os amigos do livro*. Nesse mesmo ano, há um importante evento biográfico: Carlos Drummond de Andrade muda-se para o Rio de Janeiro, onde assume o posto de chefe de gabinete de Gustavo Capanema, ministro de Estado (ANDRADE, 2007, p. 84-85). O presidente da República é Getúlio Vargas e o Rio de Janeiro é então o Distrito Federal.

Isso faz de “Sentimento do Mundo”, consequentemente, o primeiro livro que o poeta publicou fora de Minas Gerais, seu primeiro livro publicado no Rio de Janeiro. Nitidamente, o

escritor já é um profissional maduro, tem um histórico consistente na carreira jornalística e é chefe de gabinete de um ministro de Estado. Todavia, sua vasta produção lírica ainda está em seu prelúdio. Que tem o poeta – como poeta? “apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”. Humilde, um dedicado trabalhador do verso, *poeta de alma e ofício*²⁴, ele introduz com esses dois versos o que se revelará uma verdadeira labuta lírica e sensível sobre o mundo, suas belezas e contradições. Assim, não é um acaso que em alguns dos mais importantes e emblemáticos poemas do livro, como a “Confidência do Itabirano”, “Os ombros suportam o mundo”, “Elegia 1938”, “O operário no mar” e “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”, encontrem-se referências ao trabalho e aos trabalhadores (operários e operárias). Em Drummond, poesia é atividade de irrestrita criação artística, mas também laboral. Com sua genialidade, suas duas mãos e a linguagem, o poeta trabalha sobre a matéria do mundo.

O fato, também, deste primeiro poema ser o homônimo ao título é questão a se considerar. Ele *dá o tom*. Ele representa a carta de princípios da obra. Poderia ser o último. Mas conscientemente o poeta o escolheu como a sua abertura e seu título é o próprio título da obra. Em cada página, encontraremos, assim, um homem simples – simplicidade simbolizada pela forma literária liberta e acessível – feito de duas mãos e a sensibilidade do mundo – esta mais complexa, não é exatamente revelada pela forma, mas por um conteúdo expressivo que vai muito além do senso comum e penetra universos simbólicos mais recônditos, o que é comum à obra dos grandes poetas.

Este poeta de “apenas duas mãos e o sentimento do mundo” está, porém, “cheio de escravos” (verso que permite, ao menos, duas interpretações: o poeta está repleto de escravos ou farto; a palavra “escravos”, no caso, é possivelmente utilizada em sentido figurado: assim podemos imaginar que os escravos do poeta podem ser as próprias palavras), suas “lembranças escorrem” e seu corpo concilia-se (transige) com a “confluência do amor”. O início da estrofe seguinte (“Quando me levantar”), indica que o autor descansava (sentado? deitado? dormindo? sonhando?). Quando ele se levantar, então encontrará sua primeira representação geográfica (e a primeira da obra):

²⁴ Lembremos, a este respeito, suas célebres palavras: “Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de consciência com as forças líricas do mundo, sem entregar-se aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser a mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos” (ANDRADE, 1944, p. 73)

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes
(ANDRADE, 2007, p. 17).

Nos deparamos, então, com um mundo morto e saqueado, um ser humano morto, de desejo morto. O que causa tamanha destruição (ou a consciência dela) é a presença da guerra, que surge na estrofe seguinte:

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis
(ANDRADE, 2007, p. 17)

A guerra produz a representação de um mundo morto e saqueado. Quando o poeta se levantar (acordar? sair do repouso? da inércia?), participará dela? Não. Dela se retirará. Não covardemente, mas corajosamente. Declara-se homem disperso, anterior a fronteiras, ou seja, excessivamente universal para mergulhar numa guerra de território. Pede humildemente perdão e retira-se.

Aqui, quem fala é o *gauche*, o deslocado, o crítico que, do “*gauchisme*”, da simplicidade radical aliada à sensibilidade universal, constrói a simbólica e brilhante interpretação de um mundo em conflito. Esse poema “carta de princípios”, portanto, desafia um mundo que não aparecerá com floreios da linguagem ou da imaginação. Um mundo cru que não será maquiado por um poeta indulgente – lembremos Carpeaux (1978, p. 151): “sua poesia é ‘poesia desnuda’”. Bela ou feia, Drummond pretende penetrar a realidade e interpretá-la, não falseá-la. Em “Sentimento do Mundo”, encontrar-se-ão representações líricas de uma realidade concreta, não um mundo paralelo, abstrato, ideal e sem substância. Um livro do real e para o real.

3.6 – O itabirano de tristeza, orgulho e ferro

Do ponto de vista geográfico – e isso independentemente do vocabulário –, o ápice de “Sentimento do Mundo” se encontra já no início do livro. Após a leitura da carta de princípios da obra, nos deparamos com um poema emblemático, que em muitos aspectos pode, aparentemente, contradizer os versos anteriores. Não podemos analisá-lo senão a partir de sua transcrição integral:

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2007, p. 19)

Podemos dizer que o que se desenha nos quatro primeiros versos é uma sinergia entre homem e espaço. Mais que uma sinergia, talvez uma simbiose absoluta entre uma humanidade sensível e os elementos mais duros do espaço. Um homem é de Itabira. É “triste, orgulhoso, de ferro”. As calçadas de Itabira têm noventa por cento de ferro. As almas, oitenta por cento. Mais que uma imagem poética, esses versos demonstram a consciência da relação homem-espaço. Itabira encontra-se na região do quadrilátero ferrífero. É, primeiramente, cidade aurífera e, após o declínio do ouro, notório polo de produção ferrífera – sobretudo no século XX, quando, em 1942, pouco depois da publicação de “Sentimento do Mundo”, a Companhia Vale do Rio Doce, uma das maiores mineradoras do mundo, é fundada na região por Getúlio Vargas. A mineração é,

portanto, elemento essencial da história econômica itabirana e, assim, aspecto importante para a configuração de sua sociedade e de sua cultura.

Nos versos de Drummond, vemos ferro, calçadas (aparelhamento urbano) e almas fundirem-se. A cidade é de ferro, suas calçadas levam alta percentagem de ferro; o ferro que forma o plano material (noventa por cento) forma igualmente o imaterial (oitenta por cento). O ferro que constrói a cidade edifica também as almas. Na representação do poeta, vemos mundo objetivo e subjetivo se imiscuírem – representação que novamente indica um lírico que olha em volta, que se conecta ao mundo, que se revela, talvez, mais *físico* que *metafísico*.

Em sua confiança, Drummond coloca-nos diante de uma apreciação (dramática e crítica) do peso da cidade natal na formação de sua alma. Por ser itabirano, o poeta é triste e tem o hábito de sofrer; mas, paradoxalmente, esse hábito é doce e o diverte (traços inequívocos de estoicismo). Por ser itabirano, tem uma vontade de amar que lhe paralisa o trabalho. Por ser itabirano, leva o orgulho e a cabeça baixa.

Assim, o humilde poeta de apenas duas mãos e o sentimento do mundo, longe da cidade natal, da família e da cultura de sua formação, sozinho na cosmopolita Rio de Janeiro, deslocado e *gauche* em relação a uma modernidade que lhe parece estranha, olha para trás, olha para Itabira e para as marcas que a cidade lhe deixou. Intuitivamente, somente “armado” (“um poeta desarmado é um ser à mercê de inspirações fáceis”) de suas duas mãos e sua grande sensibilidade, o poeta acaba por situar seu eu (lírico e social) na conjuntura sólida (de ferro?) de uma geografia específica.

De Itabira, o poeta trouxe um sujeito (mundo subjetivo) carregado de doces heranças itabiranas – isto é, o plano simbólico que é produto de uma organização socioespacial específica. Mas também trouxe “prendas”, objetos (mundo objetivo): uma “pedra de ferro, futuro aço do Brasil”, o que mostra já a consciência da importância econômica para o país da produção ferrífera itabirana; um “São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval”, um marco religioso, um santo, produzido por uma figura notória de Itabira, o santeiro Alfredo Duval; e o “couro de anta estendido no sofá da sala de visitas”, objeto que é elemento de sua casa itabirana e o remete a ela. Objetos que comportam Itabira e são para o poeta tanto um fragmento da própria cidade (plano objetivo) quanto dela uma recordação (plano subjetivo).

Então, no epílogo do poema, nos deparamos com a confrontação dramática (e com o ápice do traço dramático da peça como um todo) entre o passado (itabirano) e o presente (carioca, cosmopolita e de trabalhador urbano):

Tive ouro, tive gado,
tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(ANDRADE, 2007, p. 19)

A “Confidência do Itabirano” nos apresenta uma declaração de amor, mas de traços paradoxais. Itabira está impressa na carne e na alma do poeta, mas representa também um sentido do vazio (Itabira e “suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes”), marcas de tristeza e orgulho, um conjunto de recordações e a nostalgia de um passado que parece ter morrido.

Nessa nostalgia, o poeta acaba por representar a decadência rural causada pela aceleração, a partir da década de 1930, do processo urbano-industrial. “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público”. Nessa representação, externa-se também a angústia do migrante rural-urbano – ainda que, antes de morar no Rio de Janeiro, Drummond já tivesse passado alguns anos em Belo Horizonte e que em Itabira sua vivência não fosse exclusivamente rural, o poeta nasce numa família de fazendeiros e o contato com o ambiente rural (ou a “ruralidade”) tem papel importante em sua formação.

O poeta itabirano de apenas duas mãos e o sentimento do mundo, porém, orgulhoso e de ferro que é, mostra-se um estoico. “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”. Por que dói? A saudade? A nostalgia de um passado confortável feito de ouro, gado e fazenda? O peso do ferro, das “almas de ferro” e das recordações? O motivo da dor importa menos que saber que Itabira está lá, na alma, na recordação e na parede. O poeta sabe que é parte indissociável de si.

Assim, temos, primeiramente, o homem do mundo (“Sentimento do Mundo”); depois, o homem de Itabira (e a rota de colisão entre o homem do mundo e o homem itabirano, o “cosmopolita” e o “provinciano”) como início da obra. Dessa dicotomia, porém, nasce uma síntese. A mensagem não poderia ser mais clara: não deixando de ser itabirano, o poeta pretende expressar o *vasto mundo*. Esses dois universos podem se diferenciar, até mesmo colidir, mas de

todo conflito nasce uma síntese (uma dialética drummondiana?). O sentimento do mundo não deixa de ser de Itabira. De um itabirano. Feito de tristeza, orgulho e ferro – como Itabira.

3.7 – Representações da cidade em *Sentimento do Mundo*

Já afirmamos que o mundo de Drummond tende a dotar-se de um traço de vastidão. É vasto, não vago. Podemos ver esse traço em outro livro, no “mundo mundo, vasto mundo”, do “Poema de Sete Faces”, mas também no poema “Mundo Grande”, o penúltimo de “Sentimento do Mundo” – portanto já no epílogo da obra. Neste, Drummond espanta-se:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
(ANDRADE, 2007, p. 75)

Explica-se esse espanto porque, no “Poema de Sete Faces”, o mundo é vasto, mas mais vasto é seu coração: “Mundo mundo, vasto mundo, / mais vasto é o meu coração” (ANDRADE, 2005, p. 16).

Sant’Anna (1972, p. 17) divide em três atos “o drama existencial do gauche” Carlos Drummond de Andrade: Eu maior que o mundo; Eu menor que o mundo; Eu igual ao Mundo. Na passagem do “Poema de Sete Faces”, de “Alguma Poesia”, ao “Mundo Grande”, de “Sentimento do Mundo”, podemos observar a contraposição entre um “eu maior que o mundo” e um “eu menor que o mundo”. Este último, então, prossegue:

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande.
(ANDRADE, 2007, p. 75)

Essa repetitiva e espantada constatação de que o mundo é grande, muito maior que o eu, sugere um sujeito “massacrado” pelo entorno: assustado e apequenado pela exuberância e imponência do que está à sua volta; a rua, por sua vez, é muito maior que o eu, mas ainda menor que o mundo: aqui, vemos traços do cotidiano, “menor que o mundo”. Considerando-se que no

ano da publicação do livro o poeta já reside há seis anos no Rio de Janeiro e, antes, viveu alguns anos em Belo Horizonte, podemos considerar que essa imponente e esse cotidiano são urbanos, metropolitanos (especialmente cariocas). Sabemos que as cidades, particularmente as grandes metrópoles, têm o poder de “apequenar” o indivíduo. Pela imponente da arquitetura, pela aridez da paisagem ou pelas grandes massas populacionais que cotidianamente circulam, coabitam e se inter-relacionam, a relação do indivíduo com a metrópole tende a hipertrofiar a última em detrimento do primeiro. O mundo que a metrópole incorpora é muito, muito maior que o pequenino eu. Por outro lado, este mundo impõe um cotidiano, maior que o eu – também porque imposto –, mas menor que o mundo, porque por ele comandado.

Determinar o exato peso da cidade sobre a sensibilidade do poeta é provavelmente trabalho impossível. Não há dúvida, entretanto, que em “Sentimento do Mundo” a presença urbana é marcante – pelo vocabulário, como mostramos, mas também e principalmente pela intensidade da expressão lírica relativa ao ambiente urbano. Tendo presença marcante, podemos relacionar a cidade e suas vicissitudes (como um todo, mas especialmente o Rio de Janeiro) ao espanto de um “eu menor que o mundo”.

O espanto do “Mundo Grande”, portanto, incorpora a “cidade grande”. Não exclusivamente, claro, pois estamos diante de um poeta que tem um temário extremamente amplo, que abarca múltiplos elementos da realidade que indiscutivelmente integram a vastidão do mundo. Voltando aos versos do poema, em seu choque o eu lírico afirma:

Sim, meu coração é muito pequeno.
Só agora vejo que nele não cabem os homens.
Os homens estão cá fora, estão na rua.
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
Mas também a rua não cabe todos os homens.
A rua é menor que o mundo.
O mundo é grande
(ANDRADE, 2007, p. 75)

Nesse momento, a rua é parâmetro para o tamanho do coração (“meu coração é muito pequeno”; “A rua é enorme”) e para o tamanho do mundo (“A rua é menor que o mundo”).

A primeira significação de rua, é: “Via pública urbana, geralmente ladeada de casas, prédios, muros ou jardins”²⁵. Embora a quinta acepção seja “Caminho livre entre as fileiras de uma plantação”, e o substantivo possa, evidentemente, ser usado fora do ambiente urbano e

²⁵ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “rua”.

também de forma metafórica, está claro que essa rua “cá fora”, “enorme”, onde estão os homens, reporta-se à acepção urbana do vocábulo. A rua é enorme. A cidade é enorme, embora menor que o mundo. A cidade é enorme, é vasta. Nela estão os homens, mas não todos os homens. Somente o mundo cabe todos os homens: ele é mais vasto. Nele há “navios que levam petróleo e livros, carne e algodão” (ANDRADE, 2007, p. 75), ou seja, há os mares e oceanos, continentes interligados, países que trocam combustível, alimentos, tecido e cultura. De cidades partem essas provisões (por exemplo o Rio de Janeiro e seu porto); outras cidades as recebem. Como é complexa a cidade! Como é complexo o mundo!

Aqui, vemos a representação de um mundo complexo e vasto partindo de uma urbe complexa e vasta. Fica o leitor com a impressão de um amplo espaço indefinido, complexo, consideravelmente incontrolado, que aflita o sujeito e o força a redimensionar sua própria grandeza. E qual unidade do espaço geográfico assemelha-se mais a esse espaço indefinido, complexo e incontrolado que uma grande metrópole? Sim, esse roteiro de choque do indivíduo diante das grandes aglomerações modernas é típico, mas somente a profunda sensibilidade do poeta é capaz de formalizá-lo em poucas palavras e de forma tão sutil.

Nada mais típico da poesia drummondiana que a presença de um conteúdo visceralmente conflitivo. Que o eu esteja maior, menor ou igual ao mundo, conserva-se a “oposição básica: Eu versus o Mundo, que é a síntese de um vasto sistema de oposições da obra: claro-escuro, província-metrópole, essência-aparência, tudo-nada, esquerda-direita, instante-eternidade, construção-destruição, vida-morte” (SANT’ANNA, 1972, p. 17). Em comum iremos encontrar o conflito (oposição) e o estado crítico (crise), sempre atendendo ao modelo *eu versus mundo*, que ora desdobra-se na oposição crítica “eu versus urbe”.

Voltando-se para a urbe em si, a disposição opositiva também se preserva. Neste sentido, Drummond mostra consciência dos conflitos socioespaciais e os representa com bastante acuidade. Assim, podemos ver uma clara presença conflitiva quando o poeta verseja ao mesmo tempo o “Morro da Babilônia”, favela da Zona Sul carioca, e depois desfia uma fina ironia a respeito dos “Inocentes do Leblon”, que, na areia quente, passam um “óleo suave” “e esquecem” (ANDRADE, 2007, p. 43).

No poema “Morro da Babilônia”, os versos de abertura indicam já um acurado mapeamento socioespacial:

À noite, do morro

descem vozes que criam o terror
(terror urbano, cinquenta por cento de cinema,
e o resto que veio de Luanda ou se perdeu na língua geral).
(ANDRADE, 2007, p. 33)

O “Morro da Babilônia” é uma conhecida favela da zona sul do Rio de Janeiro. Sabemos que, pelas suas peculiaridades fitogeográficas – domínio dos “mares de morros” (AB’SÁBER, 2003, p. 16), em centro litorâneo e portuário –, na capital fluminense a habitação precária tendeu historicamente a concentrar-se no alto dos morros, enquanto os espaços mais valorizados se distribuíram nas cercanias do mar.

Por que, entre todas as favelas cariocas, Drummond escolheu o Morro da Babilônia? Segundo Poncioni (2009, p. 18), na época da escrita do poema, Drummond reside “numa casa de vila na Atual Avenida Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, lindeira do Morro da Babilônia”. Assim, como costuma ser de seu feitio, o poeta perscruta o seu entorno. Ainda segundo Poncioni (2009, p. 18), nesses primeiros versos, ele “se confessava o medo de um mundo desconhecido que lhe chegava apenas através das trevas, se denunciava a existência de dois mundos que se desconheciam, situando claramente a origem étnica dos favelados e a sua”. O eu, a sociedade e o espaço, portanto, se entrelaçam na narrativa lírica. O que temos em seguida é uma espécie de testemunho histórico:

Quando houve revolução, os soldados se espalharam no morro,
o quartel pegou fogo, eles não voltaram.
Alguns, chumbados, morreram.
O morro ficou mais encantado.
(ANDRADE, 2007, p. 33)

É provável que essa revolução a que se refere o poeta seja a Revolução de 1930. De todo modo, o Morro da Babilônia é conhecido por sua vista privilegiada da cidade do Rio de Janeiro, sendo ponto estratégico onde, desde o século XVIII, existem fortificações militares (ROMANELLI, 2010). O cenário do “morro mais encantado”, além do mais, ambientaria, em 1959, as gravações do notório filme “Orfeu do Carnaval”, vencedor da Palma de Ouro em Cannes e do Oscar de melhor filme estrangeiro.

O tema da favela (especialmente a favela carioca) não é estranho à obra drummondiana. Muito mais tarde, em 1984, na coletânea “Corpo”, seria publicado um extenso poema chamado “Favelário Nacional”, composto por 21 seções que percorrem as favelas de diversas grandes metrópoles, mas sobretudo do Rio de Janeiro, onde o poeta diagnostica:

São 200, são 300 as favelas cariocas?²⁶
O tempo gasto em contá-las
é o tempo de outras surgirem.
(ANDRADE, 2009, p. 477)

De fato, um poeta social da envergadura de Carlos Drummond de Andrade, residente do Rio de Janeiro durante grande parte de sua vida, não poderia ignorar as cicatrizes urbanas da desigualdade socioespacial.

Retomando a ideia adorniana segundo a qual “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66), o poeta, perscrutando a sua posição social, pode enxergar mais claramente o abismo que o separa, habitante das áreas mais valorizadas, funcionário público e jornalista bem sucedido (membro da classe média urbana, portanto), dos habitantes do morro. É por isso que a primeira impressão da favela não é objetiva, mas envolta em mistério e *terror*. O poeta parte de si mesmo para ensaiar a compreensão do que o entorna. A visão envolta em suspense e medo pode ser compreendida como o resultado subjetivo da clivagem social que separa a classe média da favela, clivagem da qual o poeta demonstra consciência e sobre a qual expressa preocupação em diversos momentos de sua obra e de sua biografia – não podemos esquecer que cinco anos após a publicação de “Sentimento do Mundo”, ele se torna, a convite de Luís Carlos Prestes, co-editor do jornal “Tribuna Popular”, de orientação comunista (ANDRADE, 2007, p. 85), momento em que mais se aproxima de uma militância social e política de fato.

Mas um poeta social tende a ser um poeta solidário, se por solidário compreendermos aquele que partilha “responsabilidade recíproca ou interesse comum”²⁷. Os últimos versos do “Morro da Babilônia”, assim, irão expressar uma tentativa de extinção do medo e conciliação entre favela e bairro, classe média e baixa, pobres e ricos:

Mas as vozes do morro
não são propriamente lúgubres.
Há mesmo um cavaquinho bem afinado
que domina os ruídos da pedra e da folhagem
e desce até nós, modesto e recreativo,
como uma gentileza do morro.
(ANDRADE, 2007, p. 33)

²⁶ O censo de 2010 conta 763 favelas na Zona Metropolitana do Rio de Janeiro. (IBGE, 2010, p. 57)

²⁷ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “solidário”

O poema que se iniciou num clima de terror se encerra, assim, com certo grau de “humour”²⁸. Das vozes que descem e criam o terror urbano ao cavaquinho que chega como uma gentileza do morro, podemos observar um tipo de cartografia poética do apartheid, além do ensaio de uma (re)união pelo significado que o poeta atribui à música que lhe chega do alto do morro – “como uma gentileza do morro”.

Essa (re)união é possível? A forma benevolente e otimista como é encerrado o “Morro da Babilônia” parece sugerir que sim. Entretanto, estamos diante de um escritor que não se furta à crítica mais vigorosa e não se entrega facilmente aos otimismo ingênuos. Alguns poemas à frente, nos depararemos então com seus “Inocentes do Leblon”:

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe emigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.
(ANDRADE, 2007, p. 43)

Evidentemente, compreendemos que nenhum poema oferece uma única e exclusiva possibilidade interpretativa. Temos claro que eles constituem universos polissêmicos e que no interior de sua polissemia nos situamos com um olhar geográfico para oferecer uma interpretação particular, cujo objetivo é somar-se às outras interpretações e não sobrepor-se a elas. Nesse poema, um olhar geográfico tende a ver a caracterização de uma população específica, cultural e geograficamente circunscrita, associada a um *lugar* específico, o bairro do Leblon, tradicional bairro de classe alta da Zona Sul carioca.

A esta compreensão se poderá objetar que, claramente situados na praia, de frente para o mar, com a vista para os navios e passando um óleo suave nas costas, os personagens do poema não são necessariamente a população nativa do bairro, da Zona Sul ou mesmo da cidade, do estado ou do Brasil, já que o Rio de Janeiro já está consolidado no século XX como um dos principais destinos turísticos do país. O título do poema, entretanto, não abre margem para dúvidas: estamos diante dos inocentes *do* Leblon e não *no* Leblon. A preposição situa esse grupo de personagens como pertencentes ao bairro, e não em trânsito.

²⁸ Como no poema “Consolo na Praia”, de “A rosa do povo”.

Se isso não basta para ter o retrato de determinada população, a ironia ácida que se encontra nos oito versos do poema nos dá a exata dimensão da crítica. Os inocentes estão na praia. Em postura lânguida e preguiçosa, não veem o navio entrar. Não sabem se trouxe bailarinas, emigrantes ou uma porção de rádio – ou seja, ao contrário do poeta que olha, vê e contempla os elementos da vastidão do mundo, os inocentes não se importam com o que acontece à sua volta e “tudo ignoram”. Com a consciência das possibilidades polissêmicas, podemos compreender o verbo ignorar no sentido de “desconhecer”, “não saber” ou “não dar atenção”. O primeiro sentido configuraria um grupo de pessoas culturalmente ignorantes e o segundo um grupo de pessoas alienadas.

“Mas a areia é quente, e há um óleo suave / que eles passam nas costas, e esquecem.” Assim, indica-se que as três perguntas do poema, respectivamente no terceiro, quarto e quinto versos, que de início poderiam ser atribuídas ao próprio autor, são na realidade dos personagens. Não prestaram atenção ao navio. Quando dão por si, as dúvidas se instalam em suas mentes. Tão logo começam a pensar, porém, preferem o conforto da areia quente e o deleite do corpo. Estaria o poeta traçando o retrato de uma classe dominante que vira as costas à realidade, não dá valor à cultura e encastela-se numa bolha de bem-estar e prosperidade? Neste caso, os personagens inocentes não seriam, na realidade, “inocentes”?

Eventualmente, precisamos recorrer aos elementos da biografia do poeta para encontrar indícios que possam apoiar nossa compreensão de sua obra, entendendo que vida e obra são inseparáveis. Em 1940, “Sentimento do Mundo” é publicado. Em 1945, Drummond é coeditor de um jornal comunista, a convite de Prestes, mais notório líder comunista do momento. Título, conteúdo e forma de seus livros dessa fase (sobretudo “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”) corroboram a tese de uma forte inquietação política subjacente aos escritos. “Um fantasma circula” pela obra? Seja como for, nos poemas desse período é frequente a presença de elementos que sugerem posições radicais, como em “A rosa do povo”, quando o autor chega a vaticinar que:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.
(ANDRADE, 2008, p. 45)

Assim, em “Os inocentes do Leblon”, podemos observar vestígios do tradicional debate radical sobre a responsabilidade social da classe dominante. Os inocentes são tão inocentes assim? Qual é a exata responsabilidade, “na marcha do mundo capitalista”, daqueles que não comandam diretamente mas usufruem das benesses passivamente? A resposta mais radical para isso costuma ser a de que não há inocência, e os passivos são culpados de serem passivos.

De todo modo, o que é mais importante considerar é a presença de uma representação das contradições sociais vinculadas aos seus desdobramentos no espaço urbano. Socialmente inquieto e sensível, o poeta contempla a cidade, sua dinâmica e suas contradições. E qual grande metrópole seria mais propícia para tanto que o Rio de Janeiro? Diferentemente de São Paulo, a peculiar geografia carioca permite que a riqueza e a pobreza coabitem mais frequentemente a mesma paisagem e as cicatrizes sociais sejam mais visíveis, evidenciadas pelo relevo.

Essa sensibilidade, diga-se, não se resume a esses dois poemas. Tem presença mais marcante. No poema “Privilégio do Mar”, por exemplo, o juízo social do autor se faz mais claro e mais severo. A associação entre bairro (habitação), classe social e bem-estar é mais nítida, o que, tendo em mente a forte divisão socioespacial do Rio de Janeiro, torna o bem-estar um privilégio, ou seja, “direito, vantagem, prerrogativa, válidos apenas para um indivíduo ou um grupo, em detrimento da maioria”²⁹:

Neste terraço mediocrementemente confortável,
bebemos cerveja e olhamos o mar.
Sabemos que nada nos acontecerá.

O edifício é sólido e o mundo também.

Sabemos que cada edifício abriga mil corpos
labutando em mil compartimentos iguais.
Às vezes, alguns se inserem fatigados no elevador
e vêm cá em cima respirar a brisa do oceano,
o que é privilégio dos edifícios.

O mundo é mesmo de cimento armado.

Certamente, se houvesse um cruzador louco,
fundeado na baía em frente da cidade,
a vida seria incerta... improvável...
Mas nas águas tranquilas só há marinheiros fiéis.
Como a esquadra é cordial!

²⁹ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “privilégio”

Podemos beber honradamente nossa cerveja.
(ANDRADE, 2007, p. 41)

Interessante encontrar em Drummond, já em 1940, uma crítica lúcida ao acesso diferenciado aos bens da natureza. A cena do poema é um edifício com terraço superior (“vêm cá em cima respirar a brisa do oceano”), elemento típico da arquitetura carioca nas regiões mais valorizadas. Esse terraço, além do mais, é “mediocrementemente confortável”, o que denota mais um juízo crítico em relação ao conforto. Quem tem acesso a esse terraço pode respirar a brisa do mar, o que, segundo o poema, é *privilégio* dos edifícios. Encontramos novamente a disposição negativa em relação aos confortos e prazeres (“bebemos cerveja e olhamos o mar”) que enclausuram-se em algum *lócus* superior e protegido (“sabemos que nada nos acontecerá”). Mais uma vez, os elementos urbanos situam o ser e a classe, para então extrair o conteúdo crítico. Em outra peça, após revelar a cidade privilegiada, o poeta revela então o subúrbio, seguindo na representação das contradições socioespaciais:

Quando vou para Minas, gosto de ficar de pé, contra a vidraça do carro,
vendo o subúrbio passar.
O subúrbio todo se condensa para ser visto depressa,
com medo de não repararmos suficientemente
em suas luzes que mal têm tempo de brilhar.
A noite come o subúrbio e logo o devolve,
ele reage, luta, se esforça,
até que vem o campo onde pela manhã repontam laranjais
e à noite só existe a tristeza do Brasil.
(ANDRADE, 2007, p. 65)

Com seu olhar acurado e sensível, o poeta descortina o lado *desprivilegiado* da cidade. Enquanto nos países desenvolvidos os subúrbios são áreas residenciais de expansão das classes médias, nos países em desenvolvimento, subúrbio costuma ser sinônimo de periferia, uma região mais afastada do centro e de urbanização mais precária. Especialmente no Rio de Janeiro, o termo subúrbio é mais usual que periferia (o contrário do que ocorre em São Paulo, por exemplo).

As marcas da urbanização precária fazem-se presentes: “o subúrbio todo se condensa”. Uma região de adensamento que, mais barata, abriga massas populacionais maiores, e onde as luzes “mal têm tempo de brilhar” – percorrendo um espaço adensado, a velocidade do automóvel passa por ele em curto espaço de tempo; ou, em outra interpretação, as luzes oscilam e falham uma vez que a infraestrutura é precária. Porém, a sensibilidade do poeta procura abrandar as causas dessas marcas de carência socioespacial inoculando humanidade no subúrbio: ele se

condensa, assim, “para ser visto depressa, / com medo de não repararmos suficientemente em suas luzes que mal têm tempo de brilhar”. O subúrbio ganha emoção: tem medo. Nas múltiplas possibilidades abertas pelo poema, consubstancia-se numa unidade do espaço uma faculdade do homem: sentir, um tipo de prosopopeia com o espaço geográfico que encontraremos também em “A rosa do povo”.

O poeta não se furta à representação das contradições e o faz à maneira crítica e conflitiva que lhe é peculiar. Das contradições, além do mais, são realçadas suas marcas indeléveis no espaço urbano. Como se fora geógrafo, o poeta associa com lucidez sociedade e espaço e, das páginas de “Sentimento do Mundo”, vemos paulatinamente emergir uma cidade vasta, incontrolada – metáfora vasta para a vastidão do mundo – e altamente contraditória – traços evidentes do processo urbano-industrial brasileiro.

3.8 – O poeta e o operário

Flertando com as ideias e a política radical e demonstrando consciência das contradições socioespaciais, não poderia faltar em “Sentimento do Mundo” este que é talvez o maior símbolo social da modernidade urbano-industrial: o operário, o trabalhador urbano, aquele que opera as máquinas que “movem o mundo”, representado e assunto central do único poema em prosa do livro – ou seja, ao mesmo tempo poema e conto.

A começar do cenário onde o personagem é situado. Seria a fábrica? O subúrbio (periferia)? Uma vila operária? Não: “A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios” (ANDRADE, 2007, p. 29). O que de importante teria na fábrica, afinal – fábrica fordista de linhas de produção intermináveis e monótonas que exaure os trabalhadores? Chaplin mostrara em 1936, no filme “Tempos Modernos”, o impacto humano da vida do trabalhador nas fábricas, permanentemente sob o risco de transformar-se num autômato. O poeta, então, “resgata” o operário de sua “ruína” e lança-o na natureza, símbolo de liberdade frente à prisão representada pela unidade de trabalho moderna.

Curioso é que seja o campo, antítese da vida urbana, o símbolo dessa natureza libertária. Essa natureza é, entretanto, humanizada, ou melhor, tecnicizada, povoada de *fios e fios e fios*, que

“levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos” (ANDRADE, 2007, p. 29). Podemos perceber novamente a presença da consciência de um mundo vasto, diversificado e incontrolado, onde mensagens partem do Rio de Janeiro a lugares tão díspares quanto o Araguaia, a Rússia e os Estados Unidos. Nota-se também que, entre todos os países do *vasto mundo*, esses dois foram escolhidos para a ilustração do poema: de um lado, a Rússia, já URSS, líder maior do bloco socialista; de outro, os Estados Unidos, líderes do bloco capitalista.

Acompanhando a voz de um poeta conflituoso, entretanto, essa “guerra fria” não é o embate mais importante do poema. Desenha-se um choque entre autor e personagem, entre operário e poeta (entre o trabalho material e o trabalho imaterial, provavelmente): “Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos” (ANDRADE, 2007, p. 29). Quando consideramos as contradições sociais, ou contradições socioespaciais, argumentamos em escala macro. Essas “macrocontradições”, porém, são encarnadas por indivíduos, sujeitos reais. De um lado, temos assim o trabalhador; de outro, o intelectual. Vagner Camilo sugere que:

como dizia o filósofo alemão [Walter Benjamin], a “esquerda radical [...] jamais abolirá o fato de que mesmo a proletarização do intelectual quase nunca fará dele um proletário”, já pelo acesso privilegiado à cultura, que “o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência do verdadeiro proletariado”. (CAMILO, 2002, p. 66)

O poeta flerta, em alguns momentos radicaliza, mas, será impossível mesmo irmanar-se ao trabalhador, à sua luta, à sua sensibilidade? Tornar-se, ele próprio, um proletário – não somente no plano prático, mas também no plano simbólico? A maior parte dos intelectuais comunistas, situados no plano da razão, não hesitariam em dizer que sim, pois o intelecto esclarecido pela crítica torna-se uma arma para realizar a transformação, e não um tipo particular de capital (como na definição de Pierre Bourdieu, um “capital cultural”) para a inserção social nos moldes do *status quo* burguês. O poeta, entretanto, vai além do plano da razão. Mergulha na sensibilidade. Perscruta as profundezas da alma e não se satisfaz com o plano racional. “Para dentro da alma”, é possível que o intelectual se irmane ao operário – a ponto de tornar-se o próprio operário?

Pelo resultado do confronto do poema-conto de Drummond, devemos concluir que não. O poeta se envergonharia de chamar o operário de irmão. Ambos sabem que nunca foram e nunca serão irmãos, que nunca se irão entender. O operário despreza o poeta? Ou o poeta se despreza aos olhos do operário? – interessante processo: ao tentar ver com os olhos do operário, o poeta se despreza. Mas, se não é possível irmanar-se ao operário, será possível ver com as suas lentes?

Esse conflito entre poeta e operário já havia sido alvo da pena de Vladimir Maiakóvski (1893-1930), que, a julgar pela “Consideração do Poema” – “Estes poetas são meus. / [...] Furto a Vinícius / sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. / Que Neruda me dê sua gravata / chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakóvski. / São todos meus irmãos / [...] é toda minha vida que joguei” (ANDRADE, 2008, p. 21) – de “A rosa do povo”, foi um dos responsáveis pela formação lírica de Drummond. Em “O poeta-operário”, também nos deparamos com um embate duro:

Grita-se ao poeta:
“Queria te ver numa fábrica!
O quê? Versos? pura bobagem!
Para trabalhar não tens coragem.”
Talvez
ninguém como nós
ponha tanto coração
no trabalho.
Eu sou uma fábrica.
E se chaminés
me faltam
talvez
sem chaminés
seja preciso
ainda mais coragem.
Sei.
Frases vazias não agradam.
Quando serraís madeira
é para fazer lenha.
E nós que somos
senão entalhadores a esculpir
a tora da cabeça humana?
Certamente que a pesca
é coisa respeitável.
Atira-se a rede e quem sabe?
Pega-se o esturjão!
Mas o trabalho do poeta
é muito mais difícil.
Pescamos gente viva e não peixes.
Penoso é trabalhar nos altos-fornos
onde se tempera o ferro em brasa.
Mas pode alguém
acusar-nos de ociosos?

Nós polimos as almas
com a lixa do verso.
Quem vale mais:
o poeta ou o técnico
que produz comodidades?
Ambos!
Os corações também são motores.
A alma é poderosa força motriz.
Somos iguais.
Camaradas dentro da massa operária.
Proletários do corpo e do espírito.
Somente unidos,
somente juntos remoçaremos o mundo,
fá-lo-emos marchar num ritmo célere.
Diante da vaga de palavras
levantemos um dique!
Mãos à obra!
O trabalho é vivo e novo!
Com os oradores vazios, fora!
Moinho com eles!
Com a água de seus discursos
que façam mover-se a mó!
(MAIAKOVSKI, 2006, p. 97-98)

O poema de Maiakóvski começa com o desprezo do operário em relação ao poeta, como no temor de Drummond. A acusação é ríspida: “O quê? versos? Pura bobagem! / Para trabalhar não tens coragem.”, subentendendo-se que o trabalho do poeta não chega a ser trabalho, ou que é um esforço desprezível (“pura bobagem”). Em seguida, poeta e operário passam a uma argumentação sobre o valor de seus diferentes labores, que se contrapõem, e, finalmente, o trabalho do operário é usado como metáfora para o trabalho do poeta, o valor do primeiro usado como parâmetro para mensurar o valor do segundo: “Os corações também são motores. / A alma é poderosa força motriz. / Somos iguais. / Camaradas dentro da massa operária / proletários do corpo e do espírito”, destacando-se o poeta como um “operário da alma”, um “proletário do espírito”.

O poema de Maiakovski é de 1918, um ano após a Revolução de Outubro, tendo os anos de 1917-1918 sido de intensa participação política e entusiasmo revolucionário para o poeta russo (MAIAKÓVSKI, 2006, p. 213-214). É o momento, na Rússia, dos primeiros desdobramentos da revolução, por isso de forte idealização do operariado, de seu poder político, de seu papel histórico e de sua cultura, e sabemos quão politizado e envolvido nos eventos de seu tempo foi Maiakóvski.

A idealização que leva o poeta russo a usar o trabalho do operário como parâmetro ao trabalho do poeta não é estranha a certa interpretação sectária da teoria marxista, onde o operário passa de uma condição prática de sujeito histórico determinante a uma condição de quase santidade. Não será uma espécie de beatificação quando a imaginação drummondiana faz o operário caminhar sobre o mar, “privilégio de alguns santos e de navios”? Mesmo que reconheça que “não há nenhuma santidade no operário”, este termina o poema andando sobre o mar, como um santo, suspenso sobre a água, com “peixes [que] escorrem de suas mãos” e dirigindo ao poeta “um sorriso úmido” (ANDRADE, 2007, p. 29-30)

Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei? (ANDRADE, 2007, p. 30)

Note-se que a natureza que serviu a situar o operário serve à sua beatificação e ao ensaio de uma reconciliação entre ele e o poeta. Embora de início um transeunte sem rumo (“Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei”), o operário de Drummond acaba por dirigir-se rumo à santidade, embora não haja nele nenhuma santidade. Um santo de carne e osso: lampejos de certo marxismo que dessacraliza o espírito na mesma medida em que santifica absolutamente a carne.

Vemo-nos diante de um poeta de vigorosa consciência política e ideológica. Poeta e operário não são evocados apenas como indivíduos funcionais, mas representam aqui um núcleo conflitivo de onde são extraídas aguçadas reflexões e *sentimentos do mundo*. Em visão marxista, o conflito poeta *versus* operário pode ser visto como simbólico da própria luta de classes (é o que podemos depreender do poema de Maiakovski), confrontando o intelectual, geralmente oriundo da burguesia ilustrada, ou ao menos provido de um capital cultural que transforma sua experiência do mundo, e o trabalhador dotado apenas de sua força de trabalho.

Sob o enfoque da geografia, porém, gostaríamos de ressaltar a representação de elementos sociais da experiência urbana moderna, em um livro em que esses elementos são expressivos. No poema, o operário, representante por excelência do trabalho manual na era urbano-industrial, e o poeta (intelectual) contrapõem-se. Como antítese ao operário, o poeta, o intelectual, pode ser visto como um símbolo das classes médias urbanas, dotadas de capital cultural e uma experiência do mundo possivelmente inconciliável com a experiência operária – dificuldade de conciliação que fica clara no poema. Elemento comum para ambos: a sociedade urbano-industrial.

3.9 – A grande máquina (ou “O mundo como espaço técnico”)

Um dos poemas geograficamente mais expressivos do livro “Sentimento do Mundo” é a “Elegia 1938”, em que o poeta irá identificar a existência da “Grande Máquina”. De teor fortemente pessimista, vemos novamente um poema imbricar visceralmente indivíduo, sociedade e espaço. Ressalta-se primeiramente, porém, o que poderíamos chamar uma “crítica lírica à vida cotidiana”:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
(ANDRADE, 2007, p. 73)

O poema apresenta um indivíduo, também trabalhador, cujo esforço indiferente (sem alegria) alimenta um “mundo caduco”, isto é, um mundo que cai, um mundo decadente, ou ainda decrépito, senil. Instaura-se assim a visão essencialmente pessimista do mundo, que dá o tom a todo o poema. Partindo dessa raiz pessimista, estabelece-se uma atmosfera monótona, de sensações e sentimentos repetitivos (“calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejos sexuais”), e a cidade, com seus parques cheios de heróis, se torna um ambiente onde o indivíduo, carregando seu tédio e seu cansaço, se arrasta. Os heróis, nitidamente objetos de ácida ironia, devem por isso ser vistos como “heróis”: como imaginar que seres de grande coragem, abnegação ou magnanimidade, como é a definição de herói, possam multiplicar-se pelos parques da cidade?

Esses heróis, ou pseudo-heróis, “preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção”. Valores são impostos de fora, assimilados de forma passiva, acriticamente, reproduzindo-se de maneira monótona. Dias monótonos levam à valorização da noite, com seu “poder de aniquilamento”. À noite, dorme-se, foge-se dos problemas para o sono, e o homem massacrado por um cotidiano sem brilho fica dispensado de morrer. Porém, “o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina”. O sujeito do cotidiano monótono ama a noite para

aniquilar-se, prostrar-se, esquecer. Todo sono, contudo, tem um despertar. E o “terrível despertar” do cotidiano lança o sujeito novamente para dentro da realidade da *grande máquina*.

A grande máquina parece ser uma clara representação do mundo enquanto engrenagem. O cotidiano monótono apresenta um conjunto de interdependências e repetições visíveis na experiência do real, partindo-se da inserção do indivíduo nesse real como se apresenta ao poeta, um vasto sistema contraditório. O poeta demonstra assim uma visão sistêmica de mundo, que não se contrapõe, mas complementa a visão de um mundo vasto e incontrolado, contradição inerente ao real. Nada mais tradicional que a figuração do mundo enquanto sistema. Nada mais semelhante a um extenso sistema que uma *grande máquina*.

Mas também podemos ir além. Uma máquina é, antes de tudo, um objeto técnico. Em “Sentimento do Mundo”, podemos também encontrar algumas figurações da técnica, como nos “arranha-céus de Copacabana, com rádio e telefone automático” (ANDRADE, 2007, p. 27), de “Tristeza do Império”, nos fios, fios e fios, de “O operário no mar”, ou quando o poeta constata que “O edifício é sólido e o mundo também” e “O mundo é mesmo de cimento armado” (ANDRADE, 2007, p. 41), em “Privilégio do Mar”. Pela ironia ou lucidez, podemos observar aqui um sentido da técnica. A Grande Máquina é uma representação do mundo ao mesmo tempo enquanto sistema e espaço técnico. Considerando-se que, como vimos em nossas constatações sobre o vocabulário, também se encontra no livro uma expressão da natureza, podemos dizer que o poeta mostra assim consciência da dualidade intrínseca ao espaço geográfico: espaço natural / espaço técnico (ou humano).

3.10 – De Itabira ao mundo

Procuramos demonstrar, assim, o conteúdo geográfico na criação lírica de “Sentimento do Mundo”. Que o poeta percorre o espaço, dele demonstra frequentemente uma percepção acurada e o representa literariamente. Essa demonstração, infelizmente, não pode ser total. Ela buscou ser o mais completa possível na questão vocabular, mas visando aprofundar a interpretação ela não pode senão reunir os indícios possíveis e produzir a partir deles uma descrição coerente – na impossibilidade de analisar com minúcia todos os poemas do livro. Um procedimento tão totalizante, aliás, nem seria necessário. A presença do espaço é abundante, confirmando a

importância da “situação geográfica de muitos poemas, tão dependentes de uma paisagem concreta – a carioca” (GLEDSON, 1981, p. 119). Gostaríamos, entretanto, de concluir com algumas observações sobre o livro como um todo.

Primeiramente, uma obra que leva o título de “Sentimento do Mundo” é nitidamente uma obra com pretensões “universalizantes”. Isto significa que o traço de vastidão do *mundo* drummondiano abre espaço para vislumbrarmos uma multiplicidade de temas, imagens e acontecimentos que podem potencialmente integrar esse “Sentimento do Mundo”. De um ponto de vista geográfico, essa amplitude deve ser verificada pela presença de uma série de elementos “típicos”, que julgamos ter identificado.

Podemos dizer que Itabira é o núcleo de onde parte a sensibilidade do poeta. Por isso, Décio Pignatari reconhece que “Itabira é para Drummond o que Dublin é para Joyce” (PIGNATARI, 1971, p. 100). E sua “Confidência do Itabirano”, um dos poemas-chave de “Sentimento do mundo”, o situa visceralmente conectado a este espaço: conectado por uma história de vida, por um conjunto de sentimentos e valores típicos, pela memória. Pregada na parede, encontra a fotografia de Itabira. Mas ela dói. Se dói – dor da alma, do coração – é porque carrega um sentido profundo.

Visceralmente itabirano, lança-se ao mundo, confessa o novo aspecto de sua vivência no contato com a metrópole, um ambiente mais vasto e diversificado, desordenado ainda que sistêmico, inerentemente contraditório e por vezes confundindo-se com o mundo em si. Esses dois polos de expressão, a herança itabirana e o presente metropolitano, são fundamentais e podem ser vistos como elementos integrantes do “vasto sistema de oposições da obra” de que fala Sant’Anna (1972, p. 17). Neste sentido, província e metrópole permeiam a obra, como dois polos de uma mesma expressão, como convém a um poeta “disperso [espalhado, em fuga para várias partes], anterior [que está adiante, à frente] a fronteiras” (ANDRADE, 2007, p. 17), como convém a um poeta que se busca universal – tanto no plano metafísico, imaterial, *simbólico*, quanto no plano físico, material, *geográfico*.

Capítulo 4 - Uma (anti) arma para o povo: Espaço, tempo e política em *A rosa do povo*

4.1 – Uma (anti) arma para o povo

Há razoável consenso crítico de que “A rosa do povo” é a obra determinante da trajetória lírica de Carlos Drummond de Andrade. Segundo Simon (1978, p. 59), o livro é “uma das grandes obras da literatura participante no Brasil”, e o Drummond desta obra, “um Drummond ápice”. Para Suzuki (2010, p. 245), “é em 1945, com a publicação de ‘A rosa do povo’, que [Drummond] alcança inegável maturidade”. Gledson (1981, p. 163), por sua vez, sustenta que neste momento “Drummond está consciente da importância e do alcance de sua poesia, de sua capacidade de refletir o mundo contemporâneo, de exprimir os sentimentos não só dele mesmo como também dos seus semelhantes”.

Atentemos primeiramente ao título: Sant’Anna (2008, p. 10) ressalta o caráter antitético ou poeticamente complementar entre *rosa* e *povo*:

O poeta está somando, fundindo as duas palavras, imantando uma com o sentido da outra. E se o livro tem poemas que descrevem o cotidiano, o medo, a guerra e a vida “espondongada” da cidade, por outro lado ele anota que “uma flor nasceu na rua”, furando o asfalto e desafiando o trânsito, impelindo-o a assentar-se no chão da capital do país às cinco da tarde para reverenciá-la. Uma flor (ou poesia, esperança) que brota da náusea do cotidiano, como explicitamente está indicado no título do poema “A flor e a náusea”.

A presença desse caráter antitético faz sentido como parte do jogo de oposições já mencionado e que é peculiar à lírica de Drummond. Gostaríamos de ressaltar, entretanto, o caráter simbólico do título. A rosa pode ser vista como uma oferenda simbólica: o poeta a oferta para o povo, como um presente lírico. Neste caso, a própria obra seria esta rosa, esta oferenda – para o povo. Escritos entre 1943 e 1945 (SANT’ANNA, 2008, p. 9), estes poemas fazem parte do momento mais politizado da lírica e da vida do autor (que culmina no convite para coeditar o jornal “Tribuna Popular”). Reunindo seus indícios bio-bibliográficos, podemos compreender o *povo* do título no sentido que lhe atribui tipicamente o pensamento marxista, ou seja, de base social, classe oprimida ou ainda proletariado. Sob o olhar geográfico, não resistimos a retornar à etimologia do vocábulo, seu sentido essencial, qual seja do latim *popŭlu*, mesma origem de *população*. O primeiro sentido pertence ao poeta radical – ou momentaneamente em flerte com as ideias radicais; o segundo, ao poeta universal, *anterior a fronteiras*.

O momento histórico da publicação de “A rosa do povo” é um momento de produção de “uma literatura utópica e ideologizada” (SANT’ANNA, 2008, p. 10). Sant’Anna lembra, por isso, Pablo Neruda, que publica “Canto Geral”, em 1950, e Paul Éluard, com seu “Rose publique”, em 1934. O caso de Neruda é especial, pois seu “Canto Geral” é uma das obras lírico-políticas mais importantes da literatura latino-americana. Militante socialista, perseguido por González Videla e pré-candidato à presidência do Chile pelo Partido Comunista – candidatura da qual desiste em 1970 para apoiar Salvador Allende, “candidato único dos partidos populares chilenos” (NERUDA, 1976, p. 30) –, a poesia política é fundamental para o autor do Chile:

Meu caminho junta-se ao caminho de todos. E em seguida vejo que desde o sul da solidão fui para o norte que é o povo, o povo ao qual minha humilde poesia quisera servir de espada e de lenço para secar o suor de suas grandes dores e para dar-lhes uma arma na luta pelo pão (NERUDA, 1974, p. 148)

Povo: ao qual sua humilde poesia quisera servir de espada. Em Neruda podemos encontrar a disposição para fazer da poesia uma arma de luta, uma arma de luta popular. Uma arma de luta para o *popŭlu*. De militância mais ativa, sua poesia teve um conteúdo político mais perene que a de Drummond. Entretanto, 1945 é o ano da participação do poeta mineiro na Tribuna Popular, de seu contato com Prestes, eventos que sugerem a presença da “luta política” em sua obra-vida. Canto Geral é uma das maiores armas oferecidas por Neruda ao povo “na luta pelo pão”. Quisera Carlos, o *gauche*, fazer o mesmo alguns anos antes?

De todo modo, o conteúdo político não se esconde. Há consenso crítico de que “A rosa do povo” é uma obra de intensa politização. O que é importante termos em mente é menos o conteúdo político em si e mais a consciência lírica de que poesia “é negócio de grande responsabilidade”, que vai além do deleite estético, de um jogo de rimas ou ganha-pão literário: “Os poetas se armam”; poesia é arma, mas não qualquer arma: é uma arma pública, isto é, relativa ou pertencente a um povo, a um *popŭlu*; e uma arma de absoluta delicadeza, uma (anti)arma de poder destrutivo simbólico, de um poder defensivo, sereno, *desobediente*: uma rosa.

4.2 – Ainda sobre vocabulário em Carlos Drummond de Andrade³⁰

Em “A rosa do povo”, não encontraremos menos um vocabulário alusivo ao espaço e seus mais importantes elementos. Tanto “Sentimento do Mundo” como “A rosa do povo” são livros essencialmente urbanos, isto é, produzidos a partir de uma experiência urbana e por um poeta empenhado em versar aquilo que experiencia no presente, o que está à sua volta, o que transforma frequentemente sua poesia em verdadeiros ensaios de interpretação do “tempo presente, dos homens presentes, da vida presente”. Prova disso é encontrarmos, em 23 poemas³¹ de 55, o vocábulo *cidade*, ou seja, aproximadamente 42% do livro. Quando estendemos a presença urbana além do vocábulo *cidade*, como fizemos no caso de “Sentimento do Mundo”, descobrimos que 37³² de 55 poemas possuem algum tipo de referência vocabular ao espaço urbano, ou aproximadamente 67% da obra – percentagem quase igual à do livro de 1940 (68%), o que corrobora a tese de uma grande sensibilidade urbana subjacente à produção lírica dessa fase.

Diferentemente de “Sentimento do Mundo”, porém, onde o arruamento urbano, representado pelos vocábulos *rua/avenida*, faz-se presente em 7 de 28 poemas, ou 25% do livro, na “Rosa do povo” essa presença é ainda mais expressiva, figurando esses vocábulos em 27³³ de 55 poemas, ou aproximadamente 49% do livro. Podemos dizer que a presença da rua em metade da obra, em referências de maior ou menor intensidade, deve-se provavelmente ao fato de que a rua é o lócus privilegiado do povo, do trânsito do povo, seu encontro e celebração. Do ponto de vista demográfico, uma cidade é um território de adensamento populacional, que é mais visível nas ruas e avenidas, no “rio de aço do tráfego” (ANDRADE, 2008, p. 28). A rua é o lugar do

³⁰ A listagem de poemas de “A rosa do povo” e o vocabulário correspondente encontra-se especificada no ANEXO B.

³¹ *Procura da poesia; A flor e a náusea; O medo; Nosso Tempo; Nos áureos tempos; Edifício São Borja; O mito; O elefante; Morte do leiteiro; Morte no avião; Desfile; Como um presente; Idade madura; Notícias; América; Cidade prevista; Carta a Stalingrado; Telegrama de Moscou; Mas viveremos; Visão 1944; Com o russo em Berlim; Mário de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin.*

³² *Consideração do poema; Procura da poesia; A flor e a náusea; Carrego comigo; Anoitecer; O medo; Nosso tempo; Passagem do ano; Passagem da noite; Uma hora e mais outra; Nos áureos tempos; Episódio; Equívoco; Edifício São Borja; O mito; Resíduo; Caso do vestido; O elefante; Morte no avião; Desfile; Interpretação de dezembro; Como um presente; Rua da madrugada; Idade madura; Versos à boca da noite; Notícias; América; Cidade Prevista; Carta a Stalingrado; Telegrama de Moscou; Mas viveremos; Visão 1944; Com o russo em Berlim; Indicações; Onde há pouco falávamos; Mario de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*

³³ *Consideração do poema; Procura da poesia; A flor e a náusea; Carrego comigo; O medo; Nosso tempo; Passagem da noite; Uma hora e mais outra; Nos áureos tempos; O mito; Caso do vestido; O elefante; Morte do leiteiro; Morte no avião; Interpretação de dezembro; Rua da madrugada; Idade madura; Versos à boca da noite; América; Carta a Stalingrado; Telegrama de Moscou; Mas viveremos; Visão 1944; Com o russo em Berlim; Onde há pouco falávamos; Mario de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin.*

público (tanto no sentido de agrupamento humano quanto no sentido daquilo que não é privado) por excelência – se assim não fosse, não seria o primeiro elemento a ser tomado pelas manifestações de massa – e uma obra que presenteia o povo não poderia deixar de celebrar seu habitat urbano mais tradicional.

Quando nos voltamos ao vocábulo *povo* e outras palavras semelhantes (*povoado(a)*, *povoar*, *povoamento*, *população*, *populoso*, *público*, por exemplo), comparativamente a “Sentimento do Mundo”, onde podemos encontrar apenas 2 poemas³⁴ de 28 (7%) com esse tipo de referência, em “A rosa do povo” encontramos essas marcas em 10 de 55 poemas³⁵ (18%), o que demonstra um incremento expressivo da preocupação popular por parte do autor. Se incluirmos nessa estatística, porém, outros correlatos como *pessoa(s)*, *cidadão*, *cidadã*, *humano(s)*, *humana(s)*, *humanidade*, *multidão/multidões*, *sociedade*, verificamos que 21 de 55 poemas³⁶ (38%) fazem, de alguma maneira, alusão às pessoas, ao povo – em “Sentimento do Mundo”, permanecemos com os mesmos 7% – reforçando uma das mais importantes preocupações do livro, que é pública, popular, de comprometimento político.

O que é curioso a respeito de “A rosa do povo” é o que poderíamos chamar uma “presença massacrante da natureza”. De fato, aplicando à obra o mesmo critério de seleção vocabular adotado em relação a “Sentimento do Mundo”, pudemos constatar que não há um único poema em todo o livro que, com maior ou menor intensidade, não faça algum tipo de referência aos elementos da natureza. Lembremos que em “Sentimento do Mundo” essa presença já era marcante, em 20 de 28 poemas (71%), e que sugerimos que isso se devia ao fato de que, embora um livro embasado por uma experiência urbana, essa experiência era oferecida por uma cidade como o Rio de Janeiro, com sua alta sinergia entre a natureza e a cidade.

Em relação à “Rosa do povo”, essa interpretação também faz sentido. Nunca é demais lembrar que “Sentimento do Mundo” foi publicado em 1940 e “A rosa do povo” em 1945. Ambas as obras integram, por isso, uma mesma fase poética. Ambas as obras têm como principal embasamento concreto de sua expressão lírica a cidade do Rio de Janeiro. Ambas as obras

³⁴ *Confidência do Itabirano; Canção de berço*

³⁵ *Consideração do poema; O medo; Nosso tempo; Economia dos mares terrestres; Edifício São Borja; O mito; O elefante; Visão 1944; Mário de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*

³⁶ *Consideração do poema; Procura da poesia; Anoitecer; O medo; Nosso tempo; Uma hora e mais outra; Economia dos mares terrestres; Edifício São Borja; O mito; O elefante; Morte do leiteiro; Noite na repartição; Idade madura; América; Carta a Stalingrado; Visão 1944; Indicações; Onde há pouco falávamos; Os últimos dias; Mário de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*

transpiram interesse e participação política. Cada uma à sua maneira, pretendem expressar uma *sensibilidade do mundo* e das pessoas, do cotidiano, do homem comum e suas agruras. Sendo o Rio de Janeiro o embasamento dessa sensibilidade, desse compromisso e dessa esperança de transformação, é natural que cidade e natureza mostrem-se presentes como na realidade geográfica da capital fluminense.

Porém, gostaríamos também de insistir no traço simbólico dessa presença da natureza. O elemento que simboliza a oferta do poeta ao povo é a rosa, a flor, isto é, um pequeno e significativo elemento natural. O próprio título da obra, portanto, já nos sugere essa presença, que pode ser mapeada constantemente em cada uma de suas páginas. Seu clímax, cremos, será a celebração absoluta da flor em contraposição à aridez da cidade no poema “A flor e a náusea”: “Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego”, afaste-se, concreto, “Façam completo silêncio, paralise os negócios” (ANDRADE, 2008, p. 28): preservem a flor, reverenciem a flor; ou, ainda, as indicações desse sentido na seção IV da peça “Mario de Andrade desce aos infernos”:

A rosa do povo despetala-se,
ou ainda conserva o pudor da alva?
É um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil,
[pranto infantil no berço?
Talvez apenas um ai de seresta, quem sabe.
Mas há um ouvido mais fino que escuta, um peito de artista
[que incha,
e uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou,
o poeta, nas trevas, anunciou.
(ANDRADE, 2008, p. 187)

Do rio de aço ou das trevas o poeta vem para anunciar a rosa. Qual é o significado dessa associação simbólica? Ora, a natureza, diante do sufocamento do ser mergulhado no “rio de aço” da vida moderna em geral, e das grandes metrópoles em particular, é um dos mais tradicionais símbolos de liberdade e emancipação da sensibilidade oprimida. Se o título não basta para corroborar essas ilações, a presença expressiva de elementos naturais no decorrer da obra é um argumento importante.

Por isso, podemos constatar um ligeiro aumento da presença do campo neste livro. Buscando em “A Rosa do povo” as mesmas palavras alusivas ao campo, ou seja, *roça*, *campo*,

fazenda, gado, boi/vaca, boiadeiro, horta, curral, nos deparamos com 13³⁷ de 55 (24%) poemas contendo esse tipo de vocabulário. Ainda que a percentagem seja ligeiramente maior que os 18% de “Sentimento do mundo”, a presença do campo é do mesmo modo muito mais rarefeita que a presença urbana. Indo além na comparação, percebemos que a discrepância entre vocabulário urbano e vocabulário rural é somente ligeiramente maior no caso do livro de 1940. Em “Sentimento do mundo”, de 50% (68 - 18); na “Rosa do povo”, de 43% (67 - 24). A mesma explicação se mantém para os dois casos: ambos os livros foram produzidos sob a grande influência biopsíquica do ambiente urbano, do cotidiano urbano, de suas conquistas e contradições.

O que chamamos no caso de “Sentimento do mundo” de “consciência das unidades administrativas do espaço” também se manifesta em “A Rosa do povo”. De fato, em busca de vocábulos como *país/países*, nomes de cidades, estados, países ou continentes específicos e fronteiras, constatamos a presença desse vocabulário em 30³⁸ de 55 poemas, ou 55 %. Comparando-se com os 57% de “Sentimento do Mundo”, vemos uma variação praticamente desprezível.

Uma outra constatação importante relativa ao vocabulário de “A rosa do povo” é a expressiva diminuição relativa do vocábulo *guerra*. Enquanto este se faz presente em “Sentimento do mundo” em 6 de 28 poemas (21%), em “A rosa do povo” há uma expressiva queda para 7³⁹ de 55 poemas, ou apenas 13% do livro. Em contrapartida, encontramos poemas mais expressivos sobre o tema, que mergulham em alguns dos mais importantes palcos de combate da Segunda Guerra, como “Carta a Stalingrado” e “Visão 1944”. Escritos entre 1943 e 1945 (SANT’ANNA, 2008, p. 9), ou seja, do meio para o final da guerra, é natural que alguns poemas desse período ainda estejam carregados por essa consciência trágica: a história, insistentemente, presta socorro à interpretação literária.

³⁷ *Nosso tempo; Passagem da noite; Campo, chinês e sono; Episódio; O mito; Caso do Vestido; Morte do leiteiro; Como um presente; Rua da madrugada; No país dos Andrades; . América; Mas viveremos; Com o russo em Berlim;*

³⁸ *A flor e a náusea; O medo; Nosso tempo; Nos áureos tempos; Rola mundo; Áporo; Episódio; Edifício São Borja; O mito; Resíduo; Morte do leiteiro; Noite na repartição; Morte no avião; Interpretação de dezembro; Como um presente; Rua da madrugada; Idade madura; Versos à boca da noite; No país dos Andrades; América; Cidade prevista; Visão 1944; Indicações; Mário de Andrade desce aos infernos; Canto ao homem do povo Charlie Chaplin; Carta a Stalingrado; Telegrama de Moscou; Mas viveremos; Com o russo em Berlim; Consideração do poema.*

³⁹ *Nosso tempo; Edifício São Borja; Noite na repartição; Desfile; Versos à boca da noite; No país dos Andrades; Visão 1944.*

4.3 – Modernidade, cotidiano e “homens partidos”

Confirmando o que poderíamos chamar de “vocação de grande alcance” de uma poesia social e politicamente participante, e o fato de que Drummond é “um poeta do seu tempo” (ou seja, de que a conjuntura histórica influenciou sua produção poética e especialmente “A rosa do povo”), encontraremos no livro de 1945 uma verbalização liricamente emblemática sobre o “Nosso tempo”:

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.
(ANDRADE, 2008, p. 38)

Assim se inicia o que podemos chamar um “mapeamento lírico-geográfico” do momento histórico. Notemos que o poeta oferece um testemunho especial da história. Geralmente de sensibilidade mais profunda, os poetas sentem e percebem fatos, impressões, emoções, eventos que ultrapassam o senso comum e o comum das emoções da “normalidade”. Sim, o tempo de Carlos Drummond de Andrade, de sua maturidade intelectual, profissional e política é um “tempo de partido” – tempo de partido político, de partidarismo, de tomar partido, tempo de vanguardas, afiliações, movimentos, ordenações. Mas é ainda, e talvez mais do que nunca, “um tempo de homens partidos”, cindidos, divididos, claudicantes. As ordens modernas não chegam a eliminar as paixões; o mundo objetivo (partidos) não ordena o subjetivo (homens, no sentido de *seres humanos*): “As leis [ordem] não bastam. Os lírios [natureza, sensibilidade, desordem] não nascem da lei”; “Meu nome [do poeta ou da situação] é tumulto [desordem], e escreve-se / na pedra [ordem]” (ANDRADE, 2008, p. 38).

Delineia-se assim um conflito entre ordem (objetividade) e desordem (subjetividade). Contrapõe-se o homem (o poeta, todos os homens) ao tempo (momento, época, conjuntura). Podemos ver nesta dinâmica um diagnóstico lírico do homem moderno, núcleo de conflitos, dilacerações, imposições, ordens e desordens, e que carrega arraigado o conflito entre o permanente e o fugaz. Esse tempo experienciado por Drummond em “A rosa do povo”, mas que

ele tem consciência de ser partilhado (o que fica claro pelo uso do pronome *nosso*), é portanto o tempo da modernidade – ainda distante, em 1945, do ciclo de transformações que sugeriria a superação da modernidade pela “pós-modernidade”, a partir da década de 1970.

A modernidade é não somente um “tempo”, no sentido de “período histórico”, mas igualmente uma nova forma de experienciar o tempo enquanto duração. Suzuki (2010, p. 245-246) pontua que:

A modernidade imprimiu uma aceleração do tempo. A velocidade com que se dão os processos de deslocamento das informações, das pessoas, das mercadorias, bem como aqueles relacionados à dinâmica social, teve um aumento considerável se levarmos em conta as necessidades temporais da Antiguidade e do Feudalismo para situações similares, porém não idênticas. É nesse contexto de transformações temporais, marcadamente sociais, econômicas e políticas que se constitui o indivíduo e a cidade moderna.

Este poema de Drummond ilustra portanto a cisão, o esfacelamento do indivíduo moderno, que atinge seu paroxismo justamente na cidade: “É exatamente na cidade moderna que este indivíduo é mais marcado pelo esfacelamento” (SUZUKI, 2010, p. 246). Isso explica a importância da cidade tanto em “Sentimento do Mundo” quanto em “A rosa do povo”, mas, neste último, o juízo crítico em relação à modernidade parece exacerbar-se.

Há uma clara unidade entre indivíduo, cidade e modernidade, que tende à crise e ao esfacelamento, e também se manifesta em outro tema caro ao Drummond de “A rosa do povo” e caro à modernidade: o cotidiano. A tomada de posição radical frente a este quadro, que também pode ser arrolada como traço do indivíduo moderno, também está presente, sobretudo na forma como se encerra o poema “Nosso Tempo”:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.
(ANDRADE, 2008, p. 45)

De que outra maneira, afinal, poderia encerrar-se um “tempo de divisas”, “de gente cortada”, “de mãos viajando sem braços, obscenos gestos avulsos”?

O tema do cotidiano é muito importante para situar o esfacelamento desse indivíduo moderno e sua relação sensível com a cidade funcional. Por isso, toda uma seção do poema (V)

dedica-se a uma representação crítica da vida cotidiana na cidade moderna (Drummond encontra Henri Lefebvre?):

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As ruas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!
Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida,
mais tarde será o de amor.
(ANDRADE, 2008, p. 42)

Vemos assim a figuração do cotidiano banal, repetitivo, mecanizado, vazio, *urbano*. Chega a “formidável” hora do almoço. Pessoas comem mecanicamente (“come, braço mecânico”) no “tempo de comida”, aquela hora marcada que se repete diariamente; as contradições sociais batem à porta (“Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa”); agora é “tempo de comida”, “mais tarde será o de amor” (o cotidiano de horas marcadas, de atividades pré-determinadas, que engessa a liberdade de escolha e a espontaneidade do ser). E quando finda o “tempo de comida”:

Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma
[indecisa, evoluem.
O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
Multidões que o cruzam não veem. É sem cor e sem cheiro.
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões.
Toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.
(ANDRADE, 2008, p. 42)

Na representação de um cotidiano engessado, do trabalho cronometrado, de uma rotina que ressurge, hora a hora, cada vez mais vazia, encontramos como o lócus do trabalho “os escritórios”. O poeta nos transporta ao Rio de Janeiro da década de 1940, capital federal e, portanto, centro maior da organização burocrática da República e dos escritórios do serviço público. A afirmação de Adorno (2003, p. 66), como podemos ver, nos acompanha insistentemente: “A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”; ou, como afirma ainda Eliot (1951, p. 137), “the great poet, in writing himself, writes his time”.

Atentemos também para a representação do que poderíamos chamar de “apropriação capitalista do espaço urbano”. Afinal, que “esplêndido negócio” “sem cor e sem cheiro”, que se insinua no tráfego e se dissimula no bonde e “por trás da brisa do sul”, que as multidões cruzam e não veem, poderia ser esse senão o próprio capitalismo, de fato um “grande negócio” que atua no espaço e não se explica imediatamente pelas aparências (“multidões que o cruzam não veem”)? De todo modo, podemos identificar os traços de uma sobredeterminação que atua sobre o cotidiano e, um pouco como o traço férreo de Itabira, toma conta da alma e “dela extrai uma porcentagem”: o ser humano se quantifica, se embrutece, se desintegra de sua natureza. A crítica ao cotidiano prossegue, a partir da própria “evolução” do dia banal:

Escuta a hora espandongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.
(ANDRADE, 2008, p. 43)

A fina ironia do poeta se assevera. A hora da volta é “espandongada”, palavra excêntrica que significa “pouco elegante”, “desengonçado”, ou ainda “amarrotado”, “desalinhado”⁴⁰: “Escuta o desalinho da hora da volta para casa”, seu burburinho desajustado, quando as pessoas se multiplicam pelas ruas buscando suas casas, vão “escoando”, passo a passo, como verdadeiras *coisas*, objetos, mercadorias. Cidadãos não caminham, escoam-se, são escoados, “últimos servos do negócio”, uma nítida representação do trabalho (negócio) e do trabalhador (servos), respectivamente, como escravidão e escravo. Depois que os escritórios se esvaziam, no almoço, para a refeição mecânica, cronometrada, que os restaurantes se esvaziam para a recuperação dos escritórios e estes tornam a esvaziar-se para a “hora espandongada da volta”, esvazia-se ainda mais o sentido de todo o percurso. À noite, então, busca-se a compensação do sofrimento e do tédio diurnos:

Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras,
[apelo ao cassino, passeio na praia,
o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,
com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,
escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,

⁴⁰ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “espandongado”

errar em objetos remotos e, sob eles soterrado sem dor,
confiar-se ao que bem me importa
do sono.
(ANDRADE, 2008, p. 43)

No cotidiano compartimentado sempre chega a hora da “compensação”, do corpo “afinal distendido”, despido do “incômodo pensamento de escravo”, de leituras, cassino ou praia: a hora do lazer, também este um importante elemento do cotidiano que não escapa à percepção aguçada do poeta. O indivíduo encontra a hora destinada a si mesmo, se reencontra com o próprio corpo (“escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir”). Porém, o tédio não se elimina de todo (e como poderia, se mesmo o reencontro com o corpo faz parte de um conjunto de ações predeterminadas e que tendem à maçante repetição?) e o indivíduo confia-se ao “que bem me importa / do sono”. O epílogo da seção mostra-se, então, como o clímax dessa ácida crítica à vida cotidiana:

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,
os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance,
os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
o homem feio, de mortal feiura,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.
(ANDRADE, 2008, p. 43)

O diagnóstico de seu tempo, portanto, resulta numa crítica ácida (embora muitas vezes revestida de ironia) do cotidiano. Este torna-se, assim, um tempo de “horrível emprego do dia em todos os países de fala humana”: a tragédia retratada se universaliza, e a consciência da vastidão do mundo faz-se, novamente, presente. A ironia retorna de forma menos cômica que trágica, vemo-nos diante do “mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores” e somos chamados à visão de um “homem feio, de mortal feiura, / passeando de bote, / num sinistro crepúsculo de sábado”.

Neste período, vimos que Drummond flerta com o marxismo radical a partir de seus elementos políticos, o Partido Comunista Brasileiro (filial à Internacional Socialista) e seu líder máximo, Luís Carlos Prestes. A crítica à alienação burocrática faz com que o radical transforme a propriedade num “bolo com flores”. O que é um cartório senão uma repartição, um escritório – unidade de trabalho que embasa a crítica ao cotidiano desde o início do poema? No “mundo irreal

[fantástico, encantado, alienado da realidade] dos cartórios”, a vil propriedade é “um bolo com flores” – diante de tão certa ironia, só nos é possível figurar essas flores caídas, com as pétalas murchas.

Assim, vemos nitidamente que esse “tempo de partidos e homens partidos” não se realiza sem a instituição de um cotidiano repetitivo que se desdobra no espaço urbano, um dos elementos da cisão do homem contemporâneo, retratado ao mesmo tempo como homem partido e de partido. O engessamento da espontaneidade, a fragmentação diária das atividades e a burocratização da vida são liricamente retratadas e configuram um ambiente de tédio e perda de sentido onde se reproduz a existência de uma humanidade partida – entre as múltiplas acepções possíveis, angustiada, “de coração partido”, melancólica, fragmentária.

Há outros poemas em que podemos encontrar a temática do cotidiano, ainda que de forma menos direta – poemas igualmente importantes no conjunto do livro –, notadamente “A flor e a náusea”, “Morte no avião” e “Passagem da noite”. O primeiro nos mostra um sujeito lírico em agonia, que anda pela cidade inquirindo o mundo (espécie de retrato do próprio poeta de “A rosa do povo”, mergulhado na cidade e fazendo poesia) e destilando um ácido e melancólico estado de humor:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
[...]
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
[...]
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
[...] Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
(ANDRADE, 2008, p. 27)

Preso à sua classe e ao seu tédio, o poeta anda pela rua sentindo e dizendo aquilo que a maioria não sente e não diz. Claramente o eu sendo o núcleo duro da expressão, o poeta encarna o próprio homem partido e fornece dele um retrato nítido. Além do mais, dá-nos uma imagem cruel do que seria esse “tempo dos homens partidos”: “o tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.” Este verso também permite uma compreensão do tempo em seu sentido abstrato, de “passagem do tempo”, e do tempo como história, época, ou o “Nosso Tempo” do poema anterior. O último caso é o mais provável, considerando-se a visão crítica estabelecida no

poema dos “homens partidos”. Em “A flor e a náusea”, entretanto, vemos mais que um juízo crítico, vemos uma disposição negativa, de pessimismo absoluto, que não poupa nem mesmo o próprio autor: “O tempo pobre, o poeta pobre / fundem-se no mesmo impasse”. O tempo da realização da utopia ainda está longe: “Não, o tempo não chegou de completa justiça”. Porém, se é possível que uma flor nasça do asfalto, é igualmente possível que do pessimismo absoluto nasça uma esperança:

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralistem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
[...] É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2008, p. 28)

Uma das passagens mais emblemáticas de “A rosa do povo”, essa parte final de “A flor e a náusea” carrega uma imagem desconcertante. Uma flor nasce da rua, “rompe o asfalto”; um poeta senta-se “no chão da capital do país às cinco horas da tarde” e passa “a mão nessa forma insegura”. Grita que os automóveis passem longe e os negócios se paralistem: de dentro do tédio do cotidiano nasce uma flor, símbolo de oferenda e esperança.

Mais uma vez, um cotidiano de tédio, e agora também de náusea, emerge. Com a contrapartida de que agora há uma esperança, uma tímida, insegura e feia esperança (“mas é uma esperança!”). Mais uma vez, a relação do poeta com o espaço urbano se mostra determinante, com alguns dos elementos típicos da cidade (asfalto, ônibus, bondes, tráfego) servindo como antítese à flor, portanto como antítese à esperança. A conexão cotidiano-cidade ressurge e é mostrada com negatividade crítica como uma conexão tédio-aridez – só um ambiente árido pode gerar uma flor feia, fechada, de cor indefinida e “forma insegura”: uma flor banhada no betume. Desta forma, nos vemos também diante da antítese natureza x cidade, resultante da antítese mais essencial da geografia: espaço natural x espaço técnico. Por trás da náusea, vemos o cotidiano; por trás do cotidiano, a cidade: uma consciência lírico-geográfica mostra sua presença.

Também podemos observar as marcas do cotidiano e da cidade em “Morte no avião”. Se “O operário no mar”, de “Sentimento do Mundo”, é um poema em prosa, “Morte no avião” pode ser considerado um conto em verso, que narra um dia na vida de um indivíduo, que seria apenas mais um dia banal do cotidiano não fosse por um “detalhe”: à noite o indivíduo embarcará num avião para a morte (e ele demonstra ter consciência do fato):

Acordo para a morte.
Barbeio-me, visto-me, calço-me.
[...]Tudo funciona como sempre
Saio para a rua. Vou morrer.

Não morrerei agora. Um dia
inteiro se desata à minha frente.
(ANDRADE, 2008, p. 120)

Antes de embarcar para a morte, há todo um dia de náusea e tédio pela frente. Primeiro, o indivíduo passa nos escritórios (novamente os escritórios, marcas do trabalho burocrático e tedioso), onde desfila “Nos espelhos, / nas mãos que apertam, nos olhos míopes, nas bocas / que sorriem ou simplesmente falam”. Em seguida, almoça: “Para quê?”, pergunta-se, pelo sem sentido de alimentar-se para morrer mais tarde. E o dia vai passando, consumindo-se:

Os bondes cheios. O trabalho.
Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
[...]
O dia na sua metade já rota não me avisa
que começo também a acabar. Estou cansado.
Queria dormir, mas os preparativos. O telefone.
A fatura. A carta.
(ANDRADE, 2008, p. 121)

O homem prepara-se para morrer em algumas horas, mas o cotidiano continua a tragar-lhe. O dia passa como em “Nosso Tempo”, sonolento, desprovido de sentido. A noite cai:

Ainda não é a morte, é a sombra
sobre os edifícios fatigados, pausa
entre duas corridas. Desfalece o comércio de atacado,
vão repousar os engenheiros, os funcionários, os pedreiros.
Mas continuam vigilantes os motoristas, os garçons,
mil outras profissões noturnas. A cidade
muda de mão, num golpe.
(ANDRADE, 2008, p. 122)

E o indivíduo volta para casa, arruma as malas, parte para a viagem definitiva, parte para o avião que o levará rumo à morte. A pergunta é: será a consciência da morte que esvazia o

cotidiano de sentido ou o cotidiano esvaziado de sentido aproxima o homem da morte, a torna *suportável*? De qualquer maneira, este homem que caminha para a morte parece nauseado, entediado, procura sentido no que está à sua volta e não encontra; tem medo da morte, sim, porém mais um medo de encontrar o desconhecido que de perder o que lhe é conhecido. Um retrato do homem moderno, mergulhado nas agruras de seu espaço-tempo?

Uma interpretação interessante, que nos lembra o que Paz (2012, p. 19) afirmara sobre a modernidade: “Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo”. O poeta moderno, assim, é aquele que tem consciência: ele expressa uma série de rupturas (políticas, formais, temáticas, morais) e ainda guarda consciência delas, consciência que, entretanto, é ambígua: ao mesmo tempo negativa e nostálgica, lírica e prosaica. Em “O operário no mar”, o verso está em prosa. Em “Morte no avião”, temos uma prosa em verso: consciência ambígua (contraditória) da forma. Mas poesia é totalidade: forma, função, conteúdo e tema possuem uma unidade (ambígua ou cindida, ainda unidade). O poeta é moderno; a forma é moderna: pode o conteúdo ser arcaico? O indivíduo que caminha para a morte no poema-conto de Drummond é certamente um indivíduo moderno: prosaico e lírico, negativo (demonstra a náusea pelo cotidiano) e nostálgico (não quer partir, morrer). Um autêntico “homem partido”.

Como a flor que brota da náusea, a natureza que surpreendentemente se faz do asfalto e traz um símbolo de esperança, da noite surge a manhã, com seu sopro de vida e luz, no poema “Passagem da noite”:

É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
que palpítamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.
[...] É noite no meu amigo.
É noite no submarino.
É noite na roça grande.
É noite, não é morte, é noite
de sono espesso e sem praia.
Não é dor, nem paz, é noite,
é perfeitamente a noite.
(ANDRADE, 2008, p. 48)

Desce a noite no mundo, mas não é noite simplesmente pelo fenômeno noite, do mundo físico (objetivo), é noite porque dentro do eu lírico, no fundo de si, “o grito se calou, fez-se desânimo”. Do eu deriva-se a melancolia para “nós”: “Sinto que nós somos noite, / que palpitamos no escuro / e em noite nos dissolvemos”. De nós, deriva-se a angústia para o mundo: “Sinto que é noite no vento, / noite nas águas, na pedra [...] / É noite no submarino. / É noite na roça grande”. Novamente, e com alguma insistência, a ideia de Adorno se aplica com precisão. O trajeto entre o eu e o mundo fica evidente na primeira estrofe deste poema “Passagem da noite”. A angústia do poeta e a angústia do mundo aparecem em ligação carnal, uma espécie de (inter)referência na qual uma é imagem da outra.

Novamente, vemos o poeta sugerir o tédio e certa náusea que nasce paradoxalmente do vazio: “É noite, não é morte, é noite / de sono espesso e sem praia. / Não é dor, nem paz, é noite, / é perfeitamente a noite”. Esse conjunto um tanto turvo de emoções das quais ele é testemunha e espelho é parte do *éthos* de uma época e tem a noite como um adequado símbolo lírico. Se em “Nosso tempo” a solução para o tédio nauseante é a luta, em que “o poeta / declina de toda responsabilidade / na marcha do mundo capitalista” e “promete ajudar / a destruí-lo / como uma pedreira, uma floresta, / um verme”, e em “Morte no avião” o desfecho é a morte, em “A flor e a náusea” e “Passagem da noite” arquitetam-se soluções de esperança:

Mas salve, olhar de alegria!
E salve, dia que surge!
Os corpos saltam do sono,
o mundo se recompõe.
Que gozo na bicicleta!
Existir: seja como for.
A fraterna entrega do pão.
Amar: mesmo nas canções.
De novo andar: as distâncias,
as cores, posse das ruas.
Tudo que à noite perdemos
se nos confia outra vez.
Obrigado, coisas fiéis!
Saber que ainda há florestas,
sinos, palavras; que a terra
prossegue seu giro, e o tempo
não murchou; não nos diluímos.
Chupar o gosto do dia!
Clara manhã, obrigado;
o essencial é viver.
(ANDRADE, 2008, p. 48-49)

O dia recompõe o que a noite dissolveu (“Tudo que à noite perdemos / se nos confia outra vez”): a vontade de viver, a alegria, o prazer. Porém, não é a noite o artífice do tédio e da náusea, ela apenas os revela, o que é sugerido na primeira estrofe pelo uso dos verbos no presente do indicativo (*somos, palpitamos, é*), que indicam relações de tempo de permanência e não de transitoriedade. Da mesma forma, o dia não é a alegria em si, apenas a descortina. A alegria, entretanto, é ainda algo melancólica: “Existir: seja como for”; “Amar: mesmo nas canções”; “o essencial é viver” – versos que demonstram uma celebração à vida, mesmo que as circunstâncias estejam aquém.

Novamente, estamos diante do Drummond “homem partido”: entre a noite e o dia, entre o vazio e a esperança, entre o tédio e a vontade. Novamente, um “*éthos* de época” se manifesta e se expressa. Novamente, o poeta é espelho do mundo, é um caminho *humano* para a expressão das forças do entorno. Novamente, o cotidiano e a modernidade estão à espreita: agora, porém, o desfecho é a luz, a vida, esse sentimento que tem algo de clerical mas é uma necessidade vital de todo homem: a esperança. Porém, não esqueçamos que entre desespero e esperança, há ainda um ponto intermediário, em que a disposição é neutra: a relaxante e saudável *indiferença*. É o que ocorre no poema “Consolo na Praia”:

Vamos, não chores...
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis casa, navio, terra.
Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o *humour*?

A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.

Tudo somado, devias

precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.
(ANDRADE, 2008, p. 127, grifo do autor)

O processo de construção do poema está claro: podemos observar que os 5 primeiros quartetos são construídos num jogo entre desespero e esperança que consiste em despejar o desespero nos três primeiros versos para dar a ele consolo no quarto e último verso, que sempre começa com a adversativa *mas*. O último quarteto, porém, reserva desfecho diferente: “Dorme, meu filho”, isto é, foge, esquece, torna-te neutro, torna-te indiferente. “Tudo somado”, no homem partido da modernidade e do cotidiano, desespero, esperança e indiferença alternam-se como aspectos de um mesmo abismo: o esfacelamento do indivíduo.

4.4 – O espaço-tempo do medo

Talvez um dos poemas mais significativos de “A rosa do povo” seja aquele que tem um nome mais banal (e ao mesmo tempo surpreendente): “O medo”. A peça é dedicada a Antonio Cândido, com a seguinte citação introdutória (emprestada ao crítico): “Porque há para todos nós um problema sério... Este problema é o do medo” (CÂNDIDO, 1943, p. 4). Citação que, sendo de um crítico literário de forte apego social, prenuncia as tintas sociais do poema. Na realidade, mais do que isso, os versos de Drummond são um profundo testemunho de época: como em “Nosso tempo”, vemos em “O medo” um melancólico diagnóstico da alma do homem contemporâneo:

Em verdade temos medo.
Nascemos escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
vadeamos.
(ANDRADE, 2008, p. 35)

Vemos também, novamente, sinais de uma crítica ao cotidiano: “As existências são poucas: / carteiro, ditador, soldado”, existência confundindo-se com as funções cotidianas, ou

uma apropriação agressiva da existência pela cotidianidade. Porém, o mais importante em “O medo” é a alma do homem, a alma do homem contemporâneo inundada de medo, que, de resto, inunda o homem, inunda as casas (“Faremos casas de medo, / duros tijolos de medo”), inunda as ruas (“ruas só de medo e calma”), as estradas – “vem, harmonia do medo, / vem, ó terror das estradas” (ANDRADE, 2008, p. 36). Se há alguma dúvida nas duas primeiras estrofes de que este homem preso em pavor é um homem historicamente situado, a terceira estrofe a dilui:

Somos apenas uns homens
e a natureza traiu-nos
Há as árvores, as fábricas,
doenças galopantes, fomes.
(ANDRADE, 2008, p. 35)

Não é o homem em si que foi educado para o medo, mas o homem deste momento histórico em que a civilização volta-se contra a natureza e a natureza contra a civilização (“a natureza traiu-nos”), e em que árvores (natureza) convivem com *fábricas*, doenças galopantes e a fome: um retrato crítico da história contemporânea. Um retrato crítico e atual. Que expressaria o poeta hoje diante do aprofundamento da securitização, inversamente proporcional ao *sentimento de segurança*, quando a tecnologia produz soluções de proteção cada vez mais engenhosas que nos provam permanentemente que sim, vivemos numa sociedade insegura, numa sociedade do medo?

Sendo o medo um sentimento complexo, que pode ser claro mas também intensamente difuso, o poeta está em posição privilegiada para cartografar a paúra generalizada de um contexto histórico-geográfico determinado. Evidentemente, o medo é um sentimento natural do homem, mas somente numa sociedade de massificação crescente ele pode atingir o grau de totalidade e generalização sugerido pelos versos de Drummond. Esse “tempo do medo”, então, necessariamente produz um “espaço do medo”. Assim, temos um espaço-tempo do medo, já que a realidade é necessariamente tempo e espaço:

Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

eles povoam a cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
dançando o baile do medo.
(ANDRADE, 2008, p. 37)

Assim, uma cidade povoada de medrosos é uma cidade do medo, um mundo povoado de medrosos é um mundo do medo, e mesmo as estrelas, cujo significado é atribuído por medrosos de um mundo medroso, dançam, com seres, cidades e mundos, o ignóbil “baile do medo”. O que esperar de um “tempo de homens partidos”, em que “as existências são poucas” e há “doenças galopantes” e “fomes”? Pelo medo (ironia das ironias), o poeta integra ser, tempo e espaço: parte de uma emoção pura para entender um contexto (sempre têmporo-espacial), integrando o particular e o universal com lucidez exemplar.

4.5 – O espaço da utopia

Se, nesse período da produção poética de Carlos Drummond de Andrade, podemos encontrar indícios de que “um fantasma circula pela obra” e eventos biográficos sugerem sua aproximação com o Partido Comunista e as ideias radicais, não impressiona que encontremos traços de uma aspiração utópica, ou a arquitetura lírica de uma organização socioespacial tão perfeita quanto imaginária. É o que ocorre no poema “Cidade Prevista”, no qual o autor clama aos “Poetas de Minas Gerais / e bardos do Araguaia, / vagos cantores tupis”, que cantem:

esse verso puro,
que se ouvirá no Amazonas,
na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenha pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
Uma cidade sem portas,

de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.
Esse país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem.
(ANDRADE, 2008, p. 156-157)

Em “Sentimento do Mundo”, pudemos observar como o poeta produz uma representação crítica da cidade e seus conflitos. Vimos, também, como a cidade chega a confundir-se com o próprio mundo, este que é objeto da sensibilidade expressa no livro. No poema acima ocorre um movimento similar, exceto que agora trafegamos o terreno muito mais pantanoso dos espaços imaginários: território, país, pátria, mundo, terra e cidade vão confundindo-se na geografia imaginária do autor.

Fato é que o poeta concebe um dado espaço, apropriado (territorializado, portanto) por homens libertos, “que será nosso país”, uma “pátria de todos” em que podemos vislumbrar os elementos de uma organização socioespacial igualitária. Esse “novo mundo”, o poeta deixa claro que não o verá, “mas virá”, mesmo que em mil anos ou mais. Como será esse “mundo”? De ordem (“enfim ordenado”), “pátria sem fronteiras”, leis ou regulamentos, “uma terra sem bandeiras”, igrejas ou quartéis, “sem dor, sem febre, sem ouro”, “uma cidade sem portas”, com “casas sem armadilha”, “país de riso e glória” e “de todo homem”.

Diversas associações políticas são possíveis a partir do conteúdo desse poema, nitidamente pela profundidade de suas aspirações. Em primeiro lugar, vemos claramente a utopia da organização socioespacial perfeita, definitiva, que dispensará ao mesmo tempo fronteiras, leis, regulamentos, moeda (ouro), bandeiras ou instituições (igrejas e quartéis), e que contemplará ainda “a variedade, / a multiplicidade toda / que há dentro de cada um”. Nessa utopia vemos claras marcas de anarquismo, ou ainda do comunismo ulterior (após superada a fase da ditadura do proletariado) preconizado por Marx. Neste sentido, podemos ver representada uma espécie de “imagem do fim da história” – sem classes, portanto sem *luta de classes*, portanto sem guerras, e com o respeito absoluto reinando entre todos os homens. Em seguida, podemos identificar a utopia do internacionalismo, ou a ideia segundo a qual essa plena realização da humanidade poderia ocorrer de forma completa e simultânea em todas as partes do globo, transformando este numa verdadeira “aldeia global” de paz e comunhão.

Um só mundo. Uma só pátria. Uma só cidade. Uma macrocidade global “sem portas”, feita de “casas sem armadilha”, gigantesco “país de riso e glória”, ou uma espécie de paraíso na Terra. Neste sentido, lembramos que Morin (2011, p. 31) sustenta que “a crença na missão histórica do proletariado [ou seja, a revolução e a instituição da sociedade sem classes] não é científica, mas messiânica: ela é a transposição da salvação judaico-cristã, prometida no Céu para nossas vidas terrestres”. O contexto dessa afirmação é a crítica de Morin ao braço dogmático do marxismo do século XX, que acabou por formar uma verdadeira “religião de salvação terrestre” (MORIN, 2011, p. 37). Seriam as marcas dessa utopia messiânica que reverberam no poema de Drummond? Não seria estranho ao momento histórico, essencialmente o mesmo que leva Pablo Neruda, nove anos depois, a escrever um longo canto de adoração ao socialismo, “As uvas e o vento”, onde louva a China de Mao Tse Tung – poemas “China” e “A grande marcha” –, canta seu amor a Stalingrado – “Terceiro canto de amor a Stalingrado” – e chora a morte do “camarada Stalin” – “Em sua morte” (NERUDA, 2010). Esta é uma era de utopias, de grandes esperanças, de militâncias diversas, na qual os graves erros do socialismo real ainda não eram amplamente objetos da crítica.

Seja como for, a representação da utopia é embasada por uma representação do espaço. O poeta faz um exercício. Concebe um espaço, acrescenta sua ocupação e intui sua organização, não como supõe que é, mas como imagina que *deve ser*. Utópico ou não, real ou imaginário, possível ou impossível, isso demonstra de todo modo uma fusão entre espaço e sociedade em seu pensamento e sensibilidade. Essa sensibilidade socioespacial se manifesta com o mesmo vigor na realidade (quando o poeta interpreta de forma liricamente crítica o mundo real e o cotidiano) e na utopia (quando produz uma imagem poética do mundo *como gostaria que fosse*). Terra da liberdade suprema, esse espaço projetado (previsto) dispensa tanto fronteiras como rótulos: linhas demarcatórias, categorias administrativas (cidade, estado, país, continente), marcas de um espaço racionalizado e dividido, perdem sentido diante da utópica realização de uma liberdade total – e global.

Messianicamente influenciado ou não, esse exercício de arquitetura socioespacial imaginária não deixa de ser importante, afinal os poetas costumam formar a linha de frente entre os que buscam preservar o sonho e a utopia, e uma sociedade que quer olhar com esperança para o futuro precisa de visionários de todos os tipos. Mas também é importante por sugerir o tipo de sensibilidade subjacente a algumas das avaliações críticas do autor nesse período, isto é, é

provável que nessa fase uma “forma ideal” sustente seu juízo crítico – ou uma imagem idealística de um mundo a ser construído, contraposta a uma realidade insuficiente. De qualquer maneira, seja representando a realidade, seja a utopia, Carlos Drummond de Andrade não prescinde do espaço geográfico – e mostra uma consciência aguçada de seu papel.

4.6 – A América profunda de Carlos Drummond de Andrade

Na lírica drummondiana, encontram-se poemas aparentemente ingênuos do ponto de vista geográfico, pistas de uma sensibilidade geográfica, elementos de uma geografia percebida e representada. Entretanto, também podemos encontrar poemas que têm o espaço como seu núcleo duro, o centro irradiador de seu temário e de sua expressão.

É o caso do emblemático poema América, de “A rosa do povo”, longo canto de adoração ao continente, ao mesmo tempo que um brilhante ensaio de compreensão – disposição ensaística que fica clara já nos últimos versos da primeira estrofe: “Como poderia compreender-te, América? / É muito difícil” (ANDRADE, 2008, p. 150). Embora reconhecendo essa dificuldade – ponto de acordo entre poetas, geógrafos, historiadores, sociólogos ou economistas – sua compreensão é o que se busca, em verdade, neste longo poema de 6 páginas e 14 estrofes: “Ai, América, só suspirando. / Suspiro brando, que pelos ares vai se exalando”.

Neste ensaio de compreensão, não poderia ausentar-se uma consciência nítida da riqueza física. Assim, vemos paulatinamente surgirem as *cordilheiras*, os *mares*, *oceanos*, o *ar*, a *água*, o *mineral* e as *folhas*, *países roxos*, *ilhas brancas*, *cobras*, *onças*, *diamantes*, *ouro*, *desertos*, *plantas tristes*, *animais confusos*, *metal raro*, o *Rio São Francisco*, as *minas*. Novamente, nos deparamos com o mundo vasto, agora encarnado no espaço da América.

Também não poderia ausentar-se um lastro conflituoso, afinal, como um itabirano “triste, orgulhoso, de ferro” poderia compreender de forma fecunda uma América tão vasta? “Como poderia compreender-te, América? [...] / Sou tão pequeno (sou apenas um homem) / e verdadeiramente só conheço minha terra natal”; como ensaia a compreensão do mundo, sim, o “pequeno itabirano” pode ensaiar a compreensão da América, pois “Uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração” (ANDRADE, 2008, p. 150-151). Não, seu coração não é maior que

o mundo. Porém, é um coração gregário e humanista, que ama o mundo à sua maneira, que quer intervir pela solidariedade, compromissado com a causa da liberdade:

Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra.
Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios.
Seus passos urgentes ressoam na pedra,
ressoam em mim.
Pisado por todos, como sorrir, pedir que sejam felizes?
Sou apenas uma rua
na cidadezinha de Minas
humilde caminho da América.
(ANDRADE, 2008, p. 150)

Mais uma vez, nos vemos diante da confiança do itabirano. Uma rua que começa em Itabira “vai dar em qualquer ponto da terra”. *Carlos, o gauche*, também começa em Itabira e “vai dar em qualquer ponto da terra”. Nessa rua passam chineses, índios, mexicanos, turcos, uruguaios, ou uma diversidade cosmopolita. Seus passos ressoam na pedra, ressoam no poeta (“em mim”). Uma rua começa em Itabira, vai dar em seu coração, vai dar em qualquer ponto da terra: a rua é a metáfora do poeta; o poeta, a metáfora da rua. Esse movimento fica claro nos três últimos versos, em que poeta e rua se fundem: “Sou apenas uma rua / na cidadezinha de Minas, / humilde caminho da América” – uma rua, que está em Itabira, que está em Minas, que está na América, como o poeta.

A afirmação de Adorno (2003, p. 66) nos volta novamente ao espírito. De sua individuação, o poeta extrai o universal. Novamente, demonstra-se uma imbricação carnal entre ser e espaço e, tornando-se espaço, a exegese do poeta se torna a própria exegese do espaço. Das profundezas de si – itabirano, mineiro, brasileiro e latino-americano –, o poeta busca extrair seu ensaio interpretativo. À pergunta “Como poderia compreender-te, América?”, acaba por responder: mergulhando dentro do eu – esse eu que é profundamente *América*.

Esta é a verdadeira importância da experiência do poeta, do artista: a contribuição de sua sensibilidade. As contribuições práticas à compreensão da América são abundantes e reúnem cada vez mais elementos. Os poetas, porém, das profundezas do eu, extraem pontos de vista radicalmente novos e demonstram a coragem de percorrer caminhos ainda inexplorados. O ensaio de compreensão não deixa de envolver, portanto, o essencial traço conflitivo do eu lírico e, naturalmente, vemo-nos novamente na trama da antítese identificada por Sant’Anna: eu *versus* mundo, que ora desdobra-se na antítese eu *versus* América, da qual se extrai uma síntese lírico-geográfica.

Partindo de dentro de si, de sua sensibilidade e imaginação, gestando a síntese de dentro da brasa do conflito, o poeta não deixa, entretanto, de produzir uma representação lúcida do *vasto mundo* da América, continente de “cordilheiras e oceanos”, “chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaiois” e, acrescentemos, brasileiros, mineiros, itabiranos, bolivianos, chineses ou argentinos, paraguaiois ou colombianos, mamelucos, caboclos, mulatos ou brancos, de escravos e senhores de terra, da modernidade e do arcaísmo, de cubanos ou estadunidenses. Em relação aos últimos, podemos considerar que sob o nome América a imaginação do escritor intuiu todo o imenso continente América, não exclusivamente sua parte latina – embora seja a experiência latina, de latino-americano, que embasa a sua expressão. Neste sentido, vemos surgir na antepenúltima estrofe um personagem especial, legitimamente *latino-americano*, um “barranqueiro do Rio São Francisco”, “homem silencioso” que “na última luz da tarde [...] contempla num pedaço de jornal a iara vulcânica da Broadway” (ANDRADE, 2008, p. 154).

Nesse poema, porém, a consciência geográfica mais plena se realizará nas últimas estrofes. Primeiro, nos deparamos com a percepção sensível de algumas peculiaridades histórico-geográficas americanas – sobretudo se o assunto for, novamente, a cidade, a urbe, o urbano, um dos temas recorrentes na poesia drummondiana:

Tantas cidades no mapa... Nenhuma, porém, tem mil anos.
E as mais novas, que pena: nem sempre são as mais lindas.
Como fazer uma cidade? Com que elementos tecê-la? Quantos fogos terá?
Nunca se sabe, as cidades crescem,
mergulham no campo, tornam a aparecer.
O ouro as forma e dissolve, restam navetas de ouro.
Ver tudo isso do alto: a ponte onde passam soldados
(que vão esmagar a última revolução)
o pouso onde trocar de animal; a cruz marcando o encontro dos valentes;
a pequena fábrica de chapéus; a professora que tinha sardas...
Esses pedaços de ti, América, partiram-se na minha mão.
A criança espantada
não sabe juntá-los.
(ANDRADE, 2008, p. 153-154)

Atentemos novamente ao diagnóstico histórico-geográfico presente nos dois primeiros versos. O poeta olha para o mapa, a linguagem maior da ciência geográfica. Nele, encontra “tantas cidades”, que, porém, não chegam a ter mil anos. Nada de realmente novo. O que é impressionante é que toda uma realidade continental possa ser representada em econômicos dois versos sem que o poeta possa ser acusado de superficialidade. Sim, é um momento em que o processo de urbanização americano (sul-americano, sobretudo) está em fase de aceleração e as

cidades no mapa se multiplicam. Jovens cidades, porém. Nenhuma acima de mil anos, como costuma ocorrer na Europa colonizadora. “E as mais novas, que pena: nem sempre são as mais lindas”: aqui, o poeta traça claramente um juízo de valor que associa modernidade e “feiura” da paisagem urbana; quanto mais nova a cidade, menos linda ela é. Como sabemos muito bem, a experiência da paisagem urbana moderna pode ser particularmente negativa, com a aridez de seu “mar de concreto”, a escassez de áreas verdes e as “cicatrices” rodoviárias que se multiplicam, se superpõem e dominam a paisagem até a claustrofobia. Para compreender essa fruição negativa, os poetas estão em posição privilegiada, pelo mergulho numa sensibilidade mais profunda de onde se espera formalizar uma síntese.

Para além desse juízo da paisagem e da tentativa, logo frustrada (“nunca se sabe”), de compreender a gênese urbana, gostaríamos de destacar geograficamente os importantes últimos três versos da estrofe: “Esses pedaços de ti, América, partiram-se na minha mão. / A criança espantada / não sabe juntá-los.” Entre os pedaços da América, encontram-se as “tantas cidades no mapa”, um continente fragmentado (“Esses pedaços de ti, América”), objeto dos sentidos de um poeta moderno e urbano, mergulhado na cidade que fratura a vida, a recorta em pedaços que ao mesmo tempo dialogam e conflitam-se.

O processo de retalhação do *ser* na experiência urbana moderna passa pelo cotidiano compartimentado que é objeto da ironia melancólica do poema “Nosso tempo”. Neste sentido, em “América” não nos veremos diante de uma grande narrativa, mas de uma América que vai surgindo aos fragmentos – de tempo e espaço. Para além das “cidades-fragmento”:

Contaram-me que também há desertos,
E plantas tristes, animais confusos, ainda não completamente determinados.
Certos homens vão de país em país procurando um metal raro
ou distribuindo palavras.
[...]
Há vozes no rádio e no interior das árvores,
cabogramas, vitrolas e tiros.
Que barulho na noite,
que solidão!
(ANDRADE, 2008, p. 154)

Dessa “América em pedaços”, entretanto, vão emergindo uma miríade de temas que aludem à riqueza física e social do continente. Sim, “há desertos” e “plantas tristes” (talvez no bioma da caatinga, plantas xerófitas secas e quebradiças), mas sobretudo homens tristes que “vão de país em país procurando um metal raro” (migrantes da mineração submetidos às mais duras

condições socioambientais) ou “distribuindo palavras” (poetas que vão trafegando o continente em busca de sonhos?), vozes emergem dos rádios (a modernidade que chega) e das árvores (na natureza que perdura), há “cabogramas” e “vitrolas” (técnica/modernidade), e ainda tiros (guerras, rivalidades, conflitos). Do real, fica o “barulho na noite”; do barulho, a solidão (o homem moderno, objeto dos processos simultâneos e contraditórios de massificação da sociedade e de hipertrofia da individualidade, integra a massa, embora se sinta profundamente só).

Esta é a “solidão da América”, onde “Ermo e cidade grande” vão “se espreitando”. Ermo é o espaço – vasto espaço da América feito de adensamentos urbanos e vazios demográficos; mas é também o ser, mergulhado na massa e solitário na multidão. Surge, assim, um espaço que é confusão de espaços, mas também confusão de tempos – “Vozes do tempo colonial irrompem nas modernas canções” (ANDRADE, 2008, p. 154) – e apreende-se assim a riqueza do espaço-tempo América:

e o barranqueiro do Rio São Francisco
- esse homem silencioso, na última luz da tarde,
junto à cabeça majestosa do cavalo de proa imobilizado
contempla num pedaço de jornal a iara vulcânica da Broadway.
(ANDRADE, 2008, p. 154)

Confusão de tempo-espaços implica confusão de culturas, da qual vemos emergir todavia a possibilidade de comunicação (um “pedaço de jornal”, um símbolo de modernidade) mesmo entre universos tão distantes quanto a Broadway e um barranco solitário do Rio São Francisco.

Em mais um poema, Drummond situa o espaço, a geografia (física, inclusive), percorre à maneira heterodoxa dos poetas um vasto espaço que vai da Broadway ao “velho Chico”, traça um mapa imaginário que carrega subjacente um profundo sentido histórico-geográfico e, como se fora um geógrafo humanista, situa o espaço primeiramente como dimensão da vida do homem, e a este último retorna, à sua sensibilidade e angústia.

De fato, a América é, além de um espaço físico e humano, um *sentido*. É precisamente isto que os geógrafos humanistas pretendem ressaltar na relação entre homem e espaço (ou entre sociedade e espaço; ou, em termos mais humanísticos, entre *humanidade* e espaço): a relação não é somente prática, objetiva e racional, é também simbólica, subjetiva. De todo modo, a abordagem humanista não despreza o aspecto prático da relação humanidade x espaço, mas sustenta que a dimensão central dessa relação é a primeira e não o último. Como os homens

vivem a América, tanto do ponto de vista prático quanto simbólico (este podendo alterar profundamente a prática), é o que verdadeiramente interessa.

Novamente, o poeta está em posição privilegiada para ressaltar essa dimensão, afinal a poesia é a arte da individuação do universal e nasce da relação simbólica do ser poético com o mundo – muito embora sua recepção pública possa implicar consequências práticas (aliás, o que o autor pretende com “A rosa do povo” e faz parte do ideário subjacente à obra). Assim, o que a sensibilidade do poeta acaba por destacar em seu longo canto à América é uma paradoxal solidariedade que nasce da profunda solidão de um continente vasto (feito de “ermo e cidade grande”), diversificado e de difícil compreensão:

Solidão de milhões de corpos nas casas, nas minas, no ar.
Mas de cada peito nasce um vacilante, pálido amor,
procura desajeitada de mão, desejo de ajudar.
(ANDRADE, 2008, p. 155)

É curioso que o epílogo do poema verse justamente sobre a solidão. Solidão é divisão, separação, isolamento, e também sensação de locais ermos, desabitados, *solitários*. Voltando-nos agora para a parte da América de colonização ibérica, ou América *Latina*, não é geralmente apontada como necessidade histórica a união e solidariedade entre seus povos? Não é forte a necessidade de reconhecimento de um passado comum, de aspirações em comum, de comunhão cultural e política? Sim, mas é paradoxalmente da solidão que “nasce um vacilante, pálido amor, / procura desajeitada de mão, desejo de ajudar”, ou seja, da solidão brota a pulsão da solidariedade, pois só experimenta verdadeiramente a solidão aquele que sente a falta do outro e deseja debelá-la:

Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento.
Portanto, solidão é palavra de amor.
Não é mais um crime, um vício, o desencanto das coisas.
Ela fixa no tempo a memória
ou o pressentimento ou a ânsia
de outros homens que a pé, a cavalo, de avião ou barco,
percorrem teus caminhos, América.
(ANDRADE, 2008, p. 155)

Em suas áreas ermas, o outro está distante pelo espaço. Nas áreas da *cidade grande*, o outro está distante pelo tempo – o *ser* acaba por se atomizar mergulhado no relógio cotidiano dos afazeres individuais, das microfunções especializadas. Quem se sente só quer estar com o outro. A solidão carrega o profundo desejo pelo outro – fraterno, amistoso ou libidinal. “Distribuir a

solidão” é distribuir esse desejo: paradoxalmente, de um sentimento melancólico, nasce a esperança. Uma esperança para a América – feita de ermo, cidade grande e solidão.

4.7 – A prosopopeia geográfica de Stalingrado

O momento da publicação de “A rosa do povo” é especial na história contemporânea. O ano que pôs fim à Segunda Guerra mundial foi de grande movimentação no front, crescentes esperanças pelo fim do conflito e também de tragédias imensas, como as bombas de Hiroshima e Nagasaki. Não deixa de ser simbolicamente significativo que precisamente neste ano nosso maior poeta público se lance à empreitada de oferecer ao povo uma (anti)arma de luta: a rosa da poesia.

A guerra, fenômeno político, social, cultural e geográfico, mais volumosa em “Sentimento do Mundo”, não se perde completamente em “A rosa do Povo”. O volume rarefaz-se, mas a expressão se aprofunda. O poeta armado mergulha liricamente na batalha: escreve uma “Carta a Stalingrado” que é ao mesmo tempo uma ode à resistência da cidade – palco de um dos combates mais sangrentos da Segunda Guerra – e um relato cru da batalha feroz que fez dela uma “cidade destruída” e “de ruas mortas” (ANDRADE, 2008, p. 158).

Nesta época de ferocidade e sangue, “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais. / Os telegramas de Moscou repetem Homero” (ANDRADE, 2008, p. 158). Revelando sua disposição prosaica, o poeta aceita que a épica saiu dos livros, saiu dos versos, que a expressão lírica é universal, independe do poeta e do verso. O que é épica? Na acepção mais tradicional, basicamente um poema narrativo que celebra feitos históricos ou lendários protagonizados por um herói, geralmente na guerra, na batalha. É precisamente o que faz Drummond no poema “Carta a Stalingrado”.

O herói, porém, não é um homem, um *ser humano*, como costuma ocorrer. É a cidade em si. A sinergia entre homem e espaço, aqui, se efetua pela prosopopeia. A “cidade destruída” e “de ruas mortas” (já aqui uma clara prosopopeia) é a fonte de esperança de um “mundo novo”, com seu “arquejo de vida mais forte que as bombas” e sua “fria vontade de resistir” (ANDRADE, 2008, p. 158) – 2ª estrofe. Outras marcas de prosopopeia: “saber que resistes” (3ª estrofe); “saber que vigias, Stalingrado” (3ª estrofe); “as belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio” (4ª estrofe); “prudentes cidades [...] aprendem contigo [...] Também elas podem

esperar” (4ª estrofe); “ó minha louca Stalingrado!” (5ª estrofe); “formas desmanteladas de teu corpo” [de Stalingrado] (6ª estrofe); “sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?” (6ª estrofe); “uma criatura [Stalingrado] que não quer morrer e combate” (6ª estrofe); “As cidades podem vencer, Stalingrado” (7ª estrofe); “penso na vitória das cidades” (7ª estrofe); “Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo” (7ª estrofe); “a grande cidade de amanhã erguerá a sua ordem” (7ª estrofe).

No verbo visionário do poeta, a cidade se torna um *ser*. Porém, no poema de Drummond, o que equipara cidade e ser não é uma visão da cidade como organismo vivo – com suas veias e artérias (ruas e avenidas), seus órgãos (bairros), seu coração (centro), suas áreas saudáveis (desenvolvidas) e doentes (subdesenvolvidas) –, como é comum a algumas análises de geografia urbana, mas o *sofrimento*. Como o ser, a cidade pode ser posta em frangalhos – sobretudo sob um massacrante bombardeio da força aérea alemã. Destruída, põe-se em estado de sofrimento – como o *ser*. Cidade é morada, o hábitat de um tipo particular de civilização e cidadania. O sofrimento do hábitat é o sofrimento do ser.

Contraditória e paradoxalmente, o massacre à “cidade-ser” Stalingrado, chamariz de sua resistência bravia e de sua vitória heroica – “Uma criatura que não quer morrer e combate, / contra o céu, a água, o metal, a criatura combate, / contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate, / contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate, / e vence” (ANDRADE, 2008, p. 160), é o princípio de uma esperança universal, que começa e termina nas *cidades* ou na *Cidade*:

As cidades podem vencer, Stalingrado!
Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma
[fumaça subindo do Volga
Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra
[tudo.
Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
A grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.
(ANDRADE, 2008, p. 160)

As cidades podem vencer: mais que um sopro de esperança pelas batalhas da 2ª Guerra, esse verso transmite um conteúdo mais profundo. A exemplo de Stalingrado, as cidades podem resistir e vencer os combates da guerra, os combates contra o totalitarismo nazi-fascista, contra o racismo, o antissemitismo e o nacionalismo bélico; porém, também podem vencer enquanto

fenômeno histórico-geográfico, enquanto hábitat, enquanto *realização* – o verso é, portanto, para a batalha (2ª Guerra) e para a guerra (a plena realização das cidades): é local e universal.

A disposição utópica do poema “Cidade Prevista” faz-se novamente presente. Naquele poema, a aspiração era por “Uma cidade sem portas, / de casas sem armadilha”, enorme “país de riso e glória / como nunca houve nenhum” (ANDRADE, 2008, p. 157). Neste, o poeta aspira à “vitória das cidades”, que deverá criar um “colar de cidades que se amarão e se defenderão contra tudo”. No “chão calcinado” de Stalingrado, “onde apodrecem cadáveres”, “a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem” (ANDRADE, 2008, p. 160) – frise-se o uso das palavras *cidade* e *ordem* com as iniciais maiúsculas. Se no primeiro poema a associação entre a utopia e o socialismo real só pode ser uma suposição, neste ela é clara: o chão socialista onde corre o sangue hoje é o epicentro da criação do amanhã de glória e paz – associação que não estranha: novamente, durante boa parte do século XX, acreditou-se que o socialismo então em marcha era ainda um portador da utopia e a realizaria mais cedo ou mais tarde, o que por fim se revelou uma ilusão.

De todo modo, é interessante perceber que em ambos os poemas a cidade aparece não somente como espaço da utopia mas também como seu epicentro, o que nos lembra que Henry Lefebvre traça em 1968 como um dos objetivos de um projeto revolucionário “la réalisation effective de la société urbaine” (LEFEBVRE, 1968, p. 374), realização esta que superaria “l’opposition ‘quotidienneté-festivité’, ce passage du quotidien à la fête s’accomplissant dans et par la société urbaine” (LEFEBVRE, 1968, p. 375).

Assim, o poeta demonstra sua grande sensibilidade da cidade por dois principais processos que redundam em representações viscerais das questões urbanas. Primeiramente, ele antropomorfiza a cidade, atribuindo a ela impressões, emoções, sentidos e ações humanas. Este processo pode ser visto como uma forma de representar a conexão homem-cidade: construída pelo homem, a cidade se torna um *ser* à sua imagem e semelhança; hábitat do ser, ela é uma extensão de seu corpo e de sua sensibilidade. Em segundo lugar, a cidade aparece novamente como espaço da utopia e epicentro da transformação, o que denota a consciência da centralidade da vida urbana no mundo moderno, seja no projeto de modernização tradicional, seja no projeto de modernização revolucionária.

Que um pensador do espaço compreenda esses aspectos é previsível; que o poeta os represente é notável. O poeta tem, de qualquer maneira, este papel fundamental: ser um porta-voz

da sensibilidade sobre o mundo, sobre o espaço. Em tempos de pragmatização crescente da vida urbana, em que se defende com tanta sem-cerimônia o modelo de cidade funcional, cada vez mais própria para os negócios e menos própria para a vida (processo que atinge seu maior grau nas metrópoles, bem entendido), este não deixa de ser um papel fundamental.

4.8 – Um “país arrasado”

Um processo lírico-geográfico que encontramos em Drummond é a “confusão das escalas”, ou o que poderíamos chamar ainda de “dissolução das fronteiras entre unidades espaciais”. Esse processo lírico é provavelmente muito comum, pelo intenso processo metafórico envolvido na criação poética – que miscigena e (con)funde elementos, inclusive os do espaço.

Pudemos observar este processo no poema “Cidade Prevista”, em que termos como *mundo, pátria, cidade e país* se fundem num exercício de “arquitetura utópica imaginária”. Também podemos observar um processo semelhante no poema “O país dos Andrades”. Clara referência à tradicional família mineira que é sua origem, o poema é uma revisitação crítica dessa ordem familiar responsável por dar ao mundo e ajudar a edificar o cidadão *Carlos Drummond de Andrade*.

A organização familiar, o poeta a imagina como um *país*. Um país é necessariamente um ordenamento físico, material, e um ordenamento simbólico, imaterial. A estrutura física do “país andradeano”, família que teve ouro, gado e fazenda, como deixa claro em sua “Confidência do Itabirano”, é o conjunto de casas e terras que compõem o *empreendimento* familiar. Essa estrutura física, como um verdadeiro país, ou Estado-nação, é comandada com autoridade e leis: “No país dos Andrades”, “as ordens são peremptórias, sem embargo tácitas” (ANDRADE, 2008, p. 148), ou seja, as ordens são veladas (tácitas), um conjunto de normas estabelecidas por valores subentendidos (morais, éticos ou religiosos) que não se deve ousar desrespeitar.

Nessa revisitação crítica que ocorre entre 1943 e 1945, após quase duas décadas residindo sobretudo em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, o poeta depara-se com um “país arrasado”: “No país dos Andrades”, diz ele, “indago um objeto desaparecido há trinta anos, / [...] mas só acho formigas”. Nesta terra arrasada, já não pode distinguir “porteiras, divisas, certas rudes pastagens / plantadas no ano zero e transmitidas no sangue”:

No país dos Andrades, somem agora os sinais
Que fixavam a fazenda, a guerra e o mercado,
Bem como outros distritos; solidão das vertentes.
Eis que me vejo tonto, agudo e suspeito

Será outro país? O governo o pilhou? O tempo o corrompeu?
No país dos Andrades, secreto latifúndio,
A tudo pergunto e invoco; mas o escuro soprou; e ninguém me secunda.
(ANDRADE, 2008, p. 148)

Retornando ao território da família, o poeta encontra decadência. Estamos diante da representação da debacle da família rural, um sintoma da urbanização crescente do país, portanto de sua *modernização*. Esta última fornece as condições histórico-culturais para a emergência de um movimento artístico de nome *modernismo*, que traz em seu bojo a quebra da métrica engessada, o verso livre e o poema em prosa, movimento que tem em Carlos Drummond de Andrade um de seus grandes expoentes brasileiros.

A história, afinal, não deixa de ser irônica: a mesma desestrutura a *empresa da família* e permite a ascensão do filho prodígio. E o espaço acompanha a ironia do tempo: não fosse a contradição socioespacial rural-urbana subjacente ao momento histórico do país em geral e à vida de Drummond em particular, talvez não encontrássemos algumas das páginas mais expressivas de nossa literatura. Ousaríamos perguntar ao poeta: no “país de riso e glória” da paz universal, que realizaria algumas das utopias mais enraizadas no espírito da modernidade, haveria motivos para a lírica?

4.9 – Imagem, paisagem e representação

Em Carlos Drummond de Andrade, como vimos demonstrando desde “Sentimento do Mundo”, podemos encontrar o espaço como representação que permite o avanço na sua interpretação. Isto quer dizer que o espaço é representado sobretudo pela sua importância relacional, como mais um dos elementos de compreensão do mundo que tanto inquieta a sensibilidade do poeta. Neste sentido, encontramos fartamente o espaço como *função* – parte do processo de participação sociopolítica do autor. No entanto, sua presença como unidade relacional carrega necessariamente consigo um conjunto imagético de formas que denominamos paisagem, compreendendo esta última, com Milton Santos, como “porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão”, “conjunto de formas que, num dado momento,

exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” e “conjunto de objetos reais-concretos” (SANTOS, 2004, p. 103).

A rigor, esta presença imagética se anuncia já no título em que, embora uma palavra seja imantada com o sentido da outra, como afirma Sant’Anna (2008, p. 10), se sobrepõe um primeiro elemento real-concreto a um segundo elemento abstrato. Rosa e povo: a primeira tem uma imagem clara, que se revela de forma imediata; o segundo, em contrapartida, é um conceito (que, aliás, encerra intensas controvérsias), não uma imagem. Como prenuncia o título, a paisagem, como representação imagética, tem uma presença importante em “A rosa do povo”. Gostaríamos de analisar essa presença em alguns poemas para procurar compreender o papel que a paisagem desempenha no processo lírico drummondiano e a importância da figuração imagética para a representação do espaço.

Em lugar de simplesmente catalogar essa presença segundo cada poema (o que seria possível, dada a importância do volume vocabular referente ao espaço), como fizemos em relação ao vocabulário, preferimos portanto identificar e discutir de forma mais aprofundada as peças onde essa figuração é mais expressiva e permite o desenvolvimento de uma reflexão mais sólida e coerente com as questões discutidas até aqui.

Um dos mais emblemáticos exemplos de figuração da paisagem em “A rosa do povo” é a “Nova canção do exílio”, espécie de modernização do canto de Gonçalves Dias, de 1846 (um século antes da publicação da obra de Drummond). Já a “Canção do Exílio”, diga-se de passagem, era uma potente figuração nostálgica da paisagem brasileira, uma ode à beleza da ambiência natural do país:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.
(DIAS, 1846, p. 9)

Podemos ver nas duas primeiras estrofes do poema que elementos da paisagem servem à valoração comparativa do país. Diz o poeta que tem saudades de sua terra, de seu belo país, que “tem palmeiras onde canta o Sabiá”, um céu mais estrelado, várzeas mais floridas, bosques cheios

de vida, paisagem que preenche o ser de alegria e amor. Evidentemente, o poema nos apresenta um recorte paisagístico diminuto, mas não é precisamente nisto que consiste a paisagem nos dizeres de Milton Santos, isto é, “a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão”? De qualquer forma, Gonçalves Dias constrói sua canção a partir da paisagem do país; um século mais tarde, esta canção será objeto do olhar modernizador de Carlos Drummond de Andrade:

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.
(ANDRADE, 2008, p. 71)

A palmeira, o sabiá, o céu e a mata estão de volta, porém numa configuração paisagística inteiramente nova. O canto das aves mudou; o céu cintilante agora ilumina “flores úmidas”; há vozes na mata e o amor cresceu; se estivesse na noite, “seria feliz: / um sabiá, / na palmeira, longe”, “onde é tudo belo / e fantástico”. Essa reinterpretação da paisagem dá pistas de uma reinterpretação do Brasil. A imagem paisagística, tanto no poema de Gonçalves Dias quanto na “reforma” de Drummond, é um símbolo de uma determinada *concepção* de Brasil. Neste caso, imagem e representação se imiscuem. Um processo semelhante ocorre em outro poema de “A

rosa do povo”, “Mas viveremos”. Por tratar-se de um dos mais longos poemas do livro, gostaríamos de ressaltar os principais trechos que carregam uma dinâmica imagética:

Desfeito o abraço que me permitia,
homem da roça, percorrer a estepe
[...]
Já não olharei sobre o oceano
para decifrar no céu noturno
uma estrela vermelha, pura e trágica
[...]
Muitas vezes julgamos ver a aurora
e sua rosa de fogo à nossa frente.
Era apenas, na noite, uma fogueira.
[...]
E que dificuldade de falar!
Nem palavras nem códigos: apenas
montanhas e montanhas e montanhas,
oceanos e oceanos e oceanos
[...]
No mar estava escrita uma cidade,
no campo ela crescia, na lagoa,
no pátio negro, em tudo onde pisasse
alguém, se desenhava tua imagem,
teu brilho, tuas pontas, teu império
e teu sangue e teu bafo e tua pálpebra,
estrela: cada um te possuía.
Era inútil queimar-te, cintilavas.

Voltamos a viver na solidão,
temos de agir na linha do gasômetro,
do bar, da nossa rua: prisioneiros
de uma cidade estreita e sem ventanas.

Mas viveremos. A dor foi esquecida
nos combates de rua, entre destroços.
[...]
Pouco importa que dedos se desliguem
e não se escrevam cartas nem se façam
sinais da praia ao rubro couraçado.
Ele chegará, ele viaja o mundo.

E ganhará enfim todos os portos,
avião sem bombas entre Natal e China,
petróleo, flores, crianças estudando,
beijo de moça, trigo e sol nascendo.

Ele caminhará nas avenidas,
entrará nas casas, abolirá os mortos.
Ele viaja sempre, esse navio,
essa rosa, esse canto, essa palavra.
(ANDRADE, 2008, p. 162- 164)

Paisagem real e imaginária se fundem, sobretudo pela “estrela vermelha, pura e trágica” – clara alusão ao comunismo se considerarmos ainda que na estrofe seguinte o poeta afirma que não distinguirá, “na voz do vento / (Trabalhadores, uni-vos...) a mensagem / que ensinava a esperar, a combater, / a calar, desprezar e ter amor” (ANDRADE, 2008, p. 162) – cujo reflexo no céu noturno desponta sobre o oceano.

Novamente, vemos a fusão entre imagem e representação, a exemplo do que ocorre com os versos “Desfeito o abraço que me permitia, / homem da roça, percorrer a estepe”, onde a imagem de um homem da roça que percorre a estepe representa a união, a fraternidade; ou nos versos “E que dificuldade de falar! / Nem palavras nem códigos: apenas / montanhas e montanhas e montanhas, / oceanos e oceanos e oceanos”, onde a figuração da natureza, ao contrário, representa o isolamento, ou novamente sugere um eu lírico assustado, apequenado pela vastidão do entorno; ou ainda nos cruciais versos:

Voltamos a viver na solidão,
temos de agir na linha do gasômetro,
do bar, da nossa rua: prisioneiros
de uma cidade estreita e sem ventanas.

Mas viveremos. A dor foi esquecida
nos combates de rua, entre destroços,

onde a imagem de uma “cidade estreita e sem ventanas” representa a opressão, a angústia, e a imagem de ruas destroçadas por combates representa a própria dor. Nas três últimas estrofes, nos deparamos ainda com um “rubro couraçado” “que viaja o mundo” “e ganhará enfim todos os portos” (“avião sem bombas entre Natal e China, / petróleo, flores, crianças estudando, / beijo de moça, trigo e sol nascendo”), navio que “viaja sempre” e é afinal uma rosa, um canto, uma palavra – o próprio comunismo, possivelmente?

Em outra oportunidade, vemos a paisagem surgir como aporismo, ou seja, problema cuja solução é considerada impossível:

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.
(ANDRADE, 2008, p. 63)

Mas, também aqui, o aporismo da paisagem, capaz de transtornar a geometria clássica euclidiana, é representação da aporia da natureza. Se poderá objetar: mas a paisagem não é forma – e forma abarcada pela visão? Deveríamos considerar a imagem do inseto “exausto, / em país bloqueado”, feito de “noite [escuridão] / raiz e minério”, mergulhado dentro da terra, cavando e cavando sem achar escape, uma imagem da paisagem? O poeta mergulha dentro da terra para achar a essência de uma verde orquídea “antieuclediana”, mergulha no invisível para explicar o visível, na função para explicar a forma, revelando o jogo retroativo entre forma e função, entre vida e imagem, entre natureza e paisagem. A solução do aporismo, paradoxalmente, é ignorar a solução, é celebrar a relação: a função deságua na forma – pouco importa como, se “uma orquídea forma-se”, se a paisagem expressa nesta forma toda a poética da natureza viva.

Essa incursão nesses três poemas nos leva a perceber quanto estão unidas imagem, paisagem e representação. A discussão é antiga na geografia, mas a paisagem, colocando necessariamente em relação sujeito e objeto, questiona a isenção do sujeito-observador: uma abordagem científica de tintas mais positivistas considerará a possibilidade de um sujeito-observador isento, pragmático, capaz de apreender o objetivo sem a intervenção do subjetivo; para uma abordagem humanista, em contrapartida, não é possível apreender o real sem a intervenção da subjetividade.

A produção imagética na poesia costuma ser intensa e, por isso, fundem-se muitas vezes imagem e representação. Paisagem é imagem, mas, quando traduzida por um sujeito – notadamente através da arte, na poesia, na pintura ou no desenho – torna-se representação. Isto sugere que o processo de separação entre esses três conceitos pode ser intrincado, mas que a análise das obras líricas sob o prisma da paisagem é terreno fértil. Infelizmente, os limites deste trabalho não nos permitem esmiuçar essa questão em toda “A rosa do povo”, mas os poemas analisados indicam que este pode ser um caminho crítico bastante promissor.

4.10 – “Rua Lopes Chaves, 546”

Certamente, não é um acaso que o *magnum opus* “A rosa do povo” se encerre com odes a duas figuras emblemáticas do século XX: Mário de Andrade e Charlie Chaplin. Ambos, em muitos aspectos, podem ser considerados *homens do povo*: o primeiro, um dos maiores escritores brasileiros do século, figura de proa do movimento modernista, foi um devotado estudioso do folclore e da cultura nacionais (um dos fundadores do SPHAN / IPHAN), um *homem de letras* atípico, que de fato dedicou-se a conhecer seu país e sua gente, por isso um dos mais importantes intérpretes do Brasil contemporâneo; o segundo, por sua vez, encenou com sensibilidade particular as agruras do operariado urbano do fordismo/taylorismo no filme “Tempos Modernos”. Ao primeiro, escreve o poeta a peça “Mário de Andrade desce aos infernos”; ao segundo, o “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”.

Gostaríamos de nos concentrar na homenagem ao importante intelectual brasileiro. Primeiramente, significativamente, é nesta peça, e somente nesta, que nos depararemos com a “rosa do povo”, do título do livro. Essa “revelação da rosa” irá ocorrer ao final da terceira seção do poema:

O meu amigo era tão
de tal modo extraordinário,
cabia numa só carta,
esperava-me na esquina,
e já um poste depois
ia descendo o Amazonas,
tinha coletes de música,
entre cantares de amigo
pairava na renda fina
dos Sete Saltos,
na serra mineira,
no mangue, no seringal,
nos mais diversos brasis,
e para além dos brasis,
nas regiões inventadas,
países a que aspiramos,
fantásticos,
mas certos, inelutáveis,
terra de João invencível,
a rosa do povo aberta...
(ANDRADE, 2008, p. 186-187)

Eis que, nos estertores da obra, a rosa do povo se abre. Nos estertores da obra e numa homenagem fraterna paradoxal, pois, reverenciando um amigo recém-falecido (Mário de

Andrade morre em fevereiro de 1945) e “tão de tal modo extraordinário”, não deveria o poeta fazê-lo “subir ao paraíso” em lugar de “descer aos infernos”? Provavelmente, o paraíso não é o habitat dos *gauches*, dos críticos, dos deslocados, daqueles que, empurrados por “um anjo torto”, decidem trilhar seus próprios caminhos. O mais importante, para nós, é perceber como o espaço se presta à representação desse amigo grandioso que esperava o poeta na esquina “e já um poste depois / ia descendo o Amazonas” e “pairava na renda fina / dos sete saltos, / na serra mineira, / no mangue, no seringal, / nos mais diversos brasis, / e para além dos brasis”. Não estranha essa “fome de Brasil”, tendo Mario de Andrade o peso que tem para a interpretação do país.

A rosa se abre. Como já afirmamos, a rosa é, além de imagem e representação, uma oferenda. Assim, compreende-se que no poema-reverência a Mário de Andrade ela apareça, com a força de sua imagem, se abra, se associe a um poeta emblemático e comprometido com as questões populares (do povo, como a *rosa*). “Mário de Andrade desce aos infernos”, à maneira dos poemas mais típicos da obra, é um longo poema de 5 páginas e 4 seções. Consiste basicamente no lamento à morte do amigo e numa homenagem à sua amizade extraordinária. Como um longo poema de tom altamente íntimo, é certo que permite múltiplas interpretações. Dentro dessa multiplicidade, encontramos a presença enfática do espaço como elemento de representação da grandeza dessa amizade e da figura de Mário.

Na terceira seção, transcrita anteriormente, vemos esta figura que paira “nos mais diversos brasis” (representação do país enquanto multiplicidade) e “para além dos brasis, / nas regiões inventadas / países a que aspiramos, / fantásticos”. Seriam essas regiões inventadas novamente os espaços da utopia? Não seria estranho: não somente é uma época de fôlego para as múltiplas utopias, como também Mário de Andrade, o rebelde que causou furor com o poema “O burguês”, foi um crítico vivo do *status quo* de sua época e assumiu papel ativo nesse ambiente de contestação e utopia.

Mas a seção geograficamente mais expressiva dessa ode ao grande escritor paulista dá-se no momento em que Drummond mergulha liricamente na casa da Rua Lopes Chaves, 546. A casa, um “sobrado geminado em estilo eclético em alvenaria de tijolos”⁴¹, foi projetada pelo arquiteto Oscar Americano na década de 1920 e foi por muitos anos a residência de Mário de Andrade. Dada a importância do imóvel e do escritor, que tanto contribuiu para a cultura e a

⁴¹ Disponível no endereço: <www.condephaat.sp.gov.br> – Listagem de bens tombados, São Paulo, Barra Funda. Acesso em: 20 mar. 2014

preservação do patrimônio nacional, o imóvel foi tombado em 1975 pelo Condephaat⁴², tornando-se a Casa Mário de Andrade, onde atualmente funciona a Oficina da Palavra. A casa, então, integra a reverência de Drummond ao amigo falecido:

Mais perto, e uma lâmpada. Mais perto, e quadros,
quadros. Portinari aqui esteve, deixou
sua garra. Aqui Cézanne e Picasso,
os primitivos, os cantadores, a gente pé-no-chão,
a voz que vem do Nordeste, os fetiches, as religiões,
os bichos... Aqui tudo se acumulou,
esta é a Rua Lopes Chaves, 546,
outrora 108. Para aqui muitas vezes voou
meu pensamento. Daqui vinha a palavra
esperada na dúvida e no cacto.
Aqui nunca pisei. Mas como o chão
sabe a forma dos pés e é liso e beija!
Todas as brisas da saudade balançam a casa,
empurram a casa,
navio de São Paulo no céu nacional,
vai colhendo amigos de Minas e Rio Grande do Sul,
gente de Pernambuco e Pará, todos os apertos de mão,
todas as confidências a casa recolhe,
embala, pastoreia.
Os que entram e os que saem se cruzam na imensidão dos corredores,
paz nas escadas,
calma nos vidros,
e ela viaja como um lento pássaro, uma notícia postal, uma nuvem pejada.
(ANDRADE, 2008, p. 187-188)

A casa enche-se de vida, uma vida que emana do *ser* que a habitou de seu espírito gregário e desbravador. A vida da casa, a vida da morada, era a própria vida de Mário de Andrade: “Aqui tudo se acumulou, / esta é a Rua Lopes Chaves, 546”. Uma morada-espelho daquele que foi considerado “o espírito mais vasto do Modernismo; o mais versátil e culto, o que maior influência exerceu pelos escritos, pela atuação de homem público, pela irradiação pessoal e pela enorme correspondência, hoje em grande parte publicada” (CÂNDIDO, 1997, p. 104-105). Artistas tão diferentes como Portinari, Cézanne e Picasso, primitivos, cantadores, “gente de pé-no-chão”, uma voz do nordeste, fetiches, religiões e bichos: dentro da casa cabe o próprio mundo; dentro do poeta cabe a casa-mundo. Reforça essa percepção de casa-espelho o fato de Drummond afirmar nunca ter nela pisado, isto é, supõe, e supõe corretamente, que a vida da casa é uma extensão da vida do *ser*.

⁴² Processo 00427 / 74

Essa “casa-mundo”, entretanto, é um “navio de São Paulo no céu nacional” (representação da casa enquanto movimento e transformação) e vai agregando amigos de todo o Brasil (ou Brasis?), de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco e Pará, “todas as confidências a casa recolhe”. Como uma casa poderá recolher confidências? Sendo mais que a “casa-objeto”. Sendo a “casa-ser”. Sendo a comunhão completa entre ser e espaço – o microespaço do qual o ser individual pode apropriar-se inteiramente. E essa casa-ser “viaja como um lento pássaro, uma notícia postal, uma nuvem pejada”. Como um ser, viaja, como um ser é saudada. Só ela se move, as que a saúdam, a saúdam ancoradas: “Vai, amiga! / Não te vás, amiga”. E o ápice – paradoxalmente como mero parêntese:

(Um homem se dá no Brasil mas conserva-se intato,
preso a uma casa e dócil a seus companheiros
esparcos.)
(ANDRADE, 2008, p. 188)

A casa é o homem, o homem é a casa. Bachelard (2008, p. 24) afirma que a casa “é o nosso canto do mundo”, ou, “como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”, “um verdadeiro cosmos” do ser. Assim, identifica uma sinergia espiritual entre ser e morada, que se fundem para o objetivo do *habitar*, do *proteger-se*.

Mario de Andrade, cosmopolita, “se dá no Brasil”, expande a vivência, rompe os horizontes, explora os territórios. Mas não deixa de ser o homem da morada, o ser do casulo que volta à proteção absoluta e que carrega consigo a sensibilidade do casulo, de endereço “Rua Lopes Chaves, 546”. Talvez mais que pelo valor histórico e arquitetônico, a casa de Mario de Andrade tenha sido tombada por isso: quando se fez o “silêncio / em Lopes Chaves”, a casa ainda estava “contaminada” do ser, uma parte da vida de Mário de Andrade se preservara em objetos e ambientes. Se preservará ainda?

Capítulo 5 – Da metrópole à província: uma incursão em *Menino Antigo*

5.1 – Um retorno à natureza

Em “Menino Antigo”, um dos primeiros elementos que chamam a atenção é o que podemos definir como um “retorno à natureza”. Não, bem entendido, que a natureza estivesse ausente em “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo” – demonstramos como a presença vocabular da natureza é importante em ambas as obras e oferece possibilidades interessantes de reflexão em torno, por exemplo, do conceito de paisagem –, mas é nítido já à primeira leitura o acréscimo da natureza enquanto um dos pilares líricos da obra.

Nos livros analisados anteriormente, vimos que os pilares lírico-geográficos giravam em torno da representação da cidade, da reflexão crítica do cotidiano e da modernidade, bem como da expressão das relações sociais. São livros produzidos por um mergulho lírico na urbe, influenciados pelo “tempo presente” de uma vivência lírica da metrópole, da “cidade grande”, que se reveste necessariamente de um forte contorno político.

Por isso a importância do hiato temporal entre as obras escolhidas, permitindo-nos captar polos de expressão geográfica bem delimitados num período de tempo abrangente da trajetória lírica do autor, que vai de 1940, com a publicação de “Sentimento do Mundo”, a 1973, com a publicação de “Menino Antigo”. Vemos que nos extremos desse período o poeta não deixou de lado a sensibilidade do espaço, mudando somente os elementos deste que vêm em primeiro plano. Espécie de clímax da presença e do significado dos elementos naturais em “Menino Antigo” é o poema “Chamado Geral”, título de inequívoca inspiração universalizante:

Onças, veados, capivaras, pacas, tamanduás, da corografia do Pa-
dre Ângelo de 1881, cutias, quatis, raposas, preguiças, pa-
paméis, onde estais, que vos escondeis?

Mutuns, jacus, jacutingas, siriemas, araras, papagaios, periquitos,
tuins, que não vejo nem ouço, para onde voastes que vos
dispersastes?

Inhapins, gaturamos, papa-arroz, curiós, pintassilgos da silva
amena, onde tanto se oculta vosso canto, e eu aqui sem
acalanto?

Vinde feras e vinde pássaros, restaurar em sua terra este habitan-
te sem raízes,

que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência
rupestre.
(ANDRADE, 2006, p. 32)

O poema é construído a partir de um inventário frenético da fauna, uma fauna que o eu lírico busca reencontrar para “restaurar em sua terra este habitante / sem raízes, / que busca no vazio sem vaso os comprovantes de sua essência / rupestre”. Onde ela estará? Esta fauna ainda não reencontrada pelo eu lírico ilustra entrementes o poema e absorve o leitor para uma selva genuína de feras e pássaros, distante da “selva de pedras” que compõe o horizonte de “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”. E é o inventário frenético o responsável por essa absorção, instituindo o predomínio absoluto da natureza no poema.

Cremos que esse poema escancara um movimento da própria trajetória literária do autor, qual seja a “busca de sua essência rupestre”. Rupestre é uma palavra complexa. Arqueologicamente, denota aquilo que é “realizado por indivíduos pré-históricos, nas cavernas”, embora o primeiro significado do termo seja “relativo a rocha”, de onde deriva o sentido ecológico de organismos “que vivem sobre paredes, muros, rochedos ou afloramentos rochosos”⁴³.

Já estamos habituados a esta altura a trafegar criticamente na polissemia das obras, e é precisamente esta que nos oferece as oportunidades mais importantes de reflexão desde que iniciamos, neste trabalho, a abordagem de “Sentimento do Mundo”. A utilização do termo rupestre pode denotar que o autor busca sua origem primitiva, enquanto ser humano, que neste caso confunde-se com a origem primitiva de todos, por isso clamando pela vinda de todas as feras e pássaros que elenca. Mas a vinda da fauna também deve “restaurar em sua terra” um “habitante sem raízes”. Aqui, é nítida a referência à terra natal, bem como à condição “desenraizada” que adquire ao deixá-la rumo à metrópole.

Vimos, na declaração de princípios de “Sentimento do Mundo”, o peso dessa terra natal para a sensibilidade do poeta, peso representado pela dor engendrada por uma melancólica fotografia de Itabira, “Noventa por cento de ferro nas calçadas. / Oitenta por cento de ferro nas almas” (ANDRADE, 2007, p. 19), na parede do escritório do então funcionário público. Indicamos, igualmente, o peso naquele momento de uma dialética província-metrópole, e como um sentimento de Itabira perseverava sob a expressa decisão de “sentir o mundo”.

⁴³ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “rupestre”.

Essa dialética pode ser considerada expressiva em Drummond, mas talvez o poeta seja somente o reflexo, na lírica mais elevada, de uma dialética tipicamente nacional, *brasileira*. Pois neste país continental, de riqueza fisiográfica e cultural ímpar, de intensa diferenciação regional, as “terras natais” tendem a deixar marcas indeléveis em seus filhos, que usualmente, se têm de tráfegar pelo Brasil (ou fora dele), “carregam” a origem como uma marca nostálgica e inabalável. Neste caso, poderíamos considerar essa dialética drummondiana correlata à dialética que influenciou o movimento literário regionalista, que externou a ligação visceral entre certos escritores e “sua terra”.

Seja como for, “Menino Antigo” é um livro de reencontro lírico com aquela fotografia na parede, e tendo o autor uma infância marcada pela ruralidade (que transparece em diversos dos poemas memorialistas do livro), compreende-se sua referência ansiosa à natureza e à atmosfera primitiva.

Cabe-nos uma palavra sobre essa ideia de primitividade. Aqui, cremos que ela é sobretudo integrada como oposição ao ambiente mecanizado, tecnicizado da metrópole, e não como juízo de valor negativo em relação aos ambientes da província; ou seja, um dos próprios resultados da dialética província-metrópole que compõe a sensibilidade lírica do autor. Se o poeta expressa a metrópole sentindo ainda a província, é lícito supor que posteriormente vá expressar a província sentindo ainda a metrópole. Frente a uma sensibilidade “contaminada” pela vida na metrópole, a rarefação técnica tende a aparecer como primitivismo. E não há nada mais primitivo que a própria natureza, por isso o poeta executa um movimento de retorno a ela como elemento crucial de sua expressão neste livro.

Para enfatizar, esse retorno à natureza é sobretudo expressivo, parte do próprio cerne da obra, isto é, especialmente qualitativo e não quantitativo, independente de uma questão volumétrica. Mas o volume não deixa de ser importante. Em 150 poemas de 212, aproximadamente 71%⁴⁴ da obra fomos capazes de encontrar um vocabulário alusivo à natureza. Comparando-se com os 71% de “Sentimento do Mundo” e com os 100% de “A rosa do povo”, temos uma expressiva presença quantitativa da natureza nas três obras.

⁴⁴ Devido à extensão de “Menino Antigo” e à consequente dificuldade de referenciar os poemas em notas, como fizemos no caso de “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, elaboramos uma planilha específica referenciando os poemas segundo os grupos de vocabulário mais importantes: “natureza”, “campo”, “cidade” e “rua/avenida”, que se encontra no ANEXO D. No ANEXO C, referenciamos todos os poemas de “Menino Antigo” e o vocabulário geográfico correspondente, como fizemos para os outros dois livros.

Porém, percebemos que nos livros anteriores a presença da natureza é mais quantitativa que qualitativa, e situa-se em função da metrópole carioca, embasamento da expressão, que une urbe e natureza num todo contraditório. Representação absoluta dessa contradição é a flor que nasce no asfalto em “A rosa do povo”, exigindo que se paralise o “rio de aço do tráfego” por respeito a uma natureza que, em verdadeira luta de David contra Golias, nasce do improvável concreto. Em “Menino Antigo”, a natureza é quantitativa e qualitativamente importante, representação do retorno ao eu “primitivo” do poeta, que tem como embasamento lírico “sua terra”, Minas Gerais e Itabira do Mato Dentro.

5.2 – Um retorno ao campo

Nesse retorno às raízes, nessa busca por restaurar-se à “sua terra” o poeta desenraizado, o retorno à natureza passa a desempenhar papel importante, mas o retorno fundamental é ao campo, ou ainda à *ruralidade*. Não por acaso, pudemos encontrar vocabulário referente ao campo em 90 poemas de 212, aproximadamente 42% do livro, percentagem muito mais expressiva que os 18% de “Sentimento do Mundo” e os 24% de “A rosa do povo”. A esse aumento da presença do campo corresponde uma diminuição expressiva da presença da cidade. Um vocabulário referente à vida urbana, presente em aproximadamente 68% de “Sentimento do Mundo” e 67% de “A rosa do povo”, aqui aparecerá apenas em 69 poemas de 2012, aproximadamente 33% do livro. Lembremos que em “A rosa do povo”, em 23 de 55 poemas, ou aproximadamente 42% do livro, pudemos encontrar o vocábulo *cidade*; ou seja, é maior a presença deste vocábulo no livro de 1945 que de todos os outros vocábulos referentes à vida urbana em “Menino Antigo”. Este é um dado interessante e significativo. Outra comparação interessante é que os vocábulos *rua* e *avenida*, presentes em aproximadamente 25% de “Sentimento do Mundo” e 49% de “A rosa do povo”, em “Menino Antigo” aparecem em apenas 30 poemas de 2012, ou aproximadamente 14% do livro.

Podemos dizer que a origem de Drummond não é estritamente rural; assim, o poeta não passa a infância e a juventude longe de qualquer aglomeração urbana. Demonstramos no capítulo sobre “Sentimento do Mundo” que Itabira é parte de um pujante polo de mineração – atividade primária fundamental para o desenvolvimento urbano-industrial. Todavia, o poeta é filho de um

fazendeiro; nasce, em 1902, num momento em que a urbanização era ainda incipiente e havia o predomínio absoluto da população rural sobre a urbana na estrutura demográfica nacional; é originário de um dos estados do país que historicamente mais promoveram uma oligarquia rural politicamente influente. Esses são elementos que indicam a presença da ruralidade na juventude do poeta e em sua formação. O campo, então, deve ser parte importante desse “retorno às raízes”, e não por acaso entre os primeiros poemas do livro encontramos “Fazendeiros de cana”, que vem a ser uma caracterização do ambiente agrário de sua terra:

Minha terra tem palmeiras?
Não. Minha terra tem engenhocas de rapadura e cachaça
e açúcar marrom, tiquinho, para o gasto.
Canavial se alastra pela serra do Onça,
vai ao Mutum, ao Sarcundo,
clareia Morro Escuro, Queixadas, Sete Cachoeiras.
Capitão-do-Mato enverdece de cana madura,
tem cheiro de parati no Bananal e no Lava,
no Piçarrão, nas Cobras, no Toco,
no Alegre, na Mumbaça.
Tem rolete de cana chamando para chupar
nas Abóboras, no Quenta-Sol, nas Botas.
Tem cana caiana e cana crioula,
cana-pitu, cana rajada, cana-do-governo
e muitas outras canas e garapas,
e bagaço para os porcos em assembleia grunhadora
diante da moenda
movida gravemente pela junta de bois
de sólida tristeza e resignação.

As fazendas misturam dor e consolo
em caldo verde-garrafa
e sessenta mil-réis de imposto fazendeiro.
(ANDRADE, 2006, p. 36)

Embora depreenda-se do poema sobretudo a atividade canavieira, nos versos a caracterização do campo entrelaça-se com a caracterização da natureza e as localidades de Minas Gerais que vão sendo “tomadas” pela cana. Novamente, como em “Chamado Geral”, o poeta associa-se à terra por um pronome possessivo (“sua terra”, em “Chamado Geral”, mas por essa terceira pessoa referindo-se a si mesmo, e “minha terra”, em “Fazendeiros de cana”).

É bom lembrar que ambos os poemas fazem parte da segunda seção da obra, que tem o sugestivo título de “Pretérito-mais-que-perfeito”, ou seja, o “tempo verbal do português que indica uma ação anterior a outra já passada”⁴⁵, ou em linguagem coloquial o “passado do

⁴⁵ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “mais-que-perfeito”.

passado”. Esse título corrobora o traço memorialístico já indicado no próprio título da obra, “Menino Antigo”, sugerindo que essa caracterização baseia-se sobretudo em reminiscências. Mas também pode sugerir que o humor nostálgico do poeta no presente (ou seja, seu desejo de voltar ao passado) acabe por confundir passado e presente, o que dificulta a distinção entre o que é reminiscência e contemplação. No caso do poema “Fazendeiros de cana”, é lícito supor que essa organização social possa sobreviver ainda no início da década de 1970, momento da publicação da obra, já que o setor sucroalcooleiro brasileiro preservou sua pujança, ainda que a sociedade de predomínio rural tenha entrado em declínio pela intensificação do processo de urbanização. Destacamos, entretanto, o que afirma Gledson (1981, p. 275, grifos do autor) sobre essa fase da produção lírica de Drummond:

A característica mais óbvia destes anos tem sido uma volta a Itabira. Dois terços dos poemas de *Boitempo* (livro na verdade dividido em duas seções, *Boitempo* e *A Falta que Ama*) e todo *Menino Antigo* nos dão algo muito original na poesia latino-americana, embora com paralelos na ficção; o retrato de uma comunidade, com suas cerimônias, acontecimentos, espaços e objetos a que a poesia dá vida, escrito num estilo mais descontraído, adotando uma posição quase objetiva, que o poeta compara à do espelho: ‘Reminiscências de autor foram reduzidas ao mínimo de anotações – ensaio, possivelmente, de um tipo menos enxundioso de memórias: o objeto visto de relance, com o sujeito reduzido a espelho’. Esta atitude não exclui a ironia e a emoção, mas torna claro que as emoções violentas e conflitivas do passado cederam lugar à descrição de Itabira e da juventude do poeta.

Poderíamos dizer, assim, que “Menino Antigo” estrutura-se sobre um processo de reminiscência contemplativa. O poeta contempla ao mesmo tempo que rememora e contempla a própria memória. Sem o presente, a maturidade de um vivido intelectual septuagenário, não se cava a riqueza das reminiscências, não se reelabora o passado diante de uma sensibilidade lapidada, por isso a dialética entre o novo e o velho, entre o passado e o presente, muito bem expressa pelo título da coletânea, “Menino Antigo”. O passado, o presente e o campo voltam a se encontrar no poema “Agritortura”:

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
Base veludosa do Império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios
O ferro modela espigas
maiores.

Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronal comendadora.
(ANDRADE, 2006, p. 38)

Neste poema, a indefinição entre passado e presente pode ser percebida pela referência a uma lavoura que, *hoje*, é base do Império. Onde está situado esse presente, se o próprio poeta é já um filho da República e em 1973, ano da publicação da obra, o Império já está de há muito sepultado? Se o *hoje* é indefinido, o *amanhã* do primeiro verso necessariamente também o é; se podemos supor que neste contexto hoje é ontem, amanhã pode ser hoje. Os instrumentos de tortura de escravos, “anjinho”, “gargalheira” e “vira-mundo”, ora “graças de museu”, outrora serviam a tirar “das lágrimas e gritos / o abençoado feijão / da mesa baronal comendadora”.

Esse pungente retrato das relações sociais arcaicas que embasavam o funcionamento do Império integra-se à busca das raízes do poeta e destaca igualmente seu elemento primitivo, além de acrescentar o componente crítico (e irônico) que não falta a Drummond e podemos observar também em “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”.

Assim, o poeta demonstra uma arguta consciência de sua situação histórica, da teia de contradições subjacente à origem da família fazendeira, e efetua seu retorno ao campo sem, todavia, idealizar ou romancear o passado agrário que reconhece correndo em seu sangue. Assim, como afirma Gledson, o poeta se afastou das “emoções violentas e conflitivas do passado”, mas não se furta à crítica – o que não deixa de ser coerente com a análise de Gledson, tendo em vista que a crítica atrela-se mais à razão sóbria que à emoção violenta. Seria talvez insuficiente presumir a presença marcante dessa crítica se ela se resumisse a este poema, mas uma crítica tão ou mais contundente das mesmas relações sociais pode ser encontrada igualmente no poema subsequente, “Negra”:

A negra para tudo
a negra para todos
a negra para capinar plantar
regar
colher carregar empilhar no paiol
ensacar
lavar passar remendar costurar cozinhar
rachar lenha
limpar a bunda dos nhozinhos
tregar.

A negra para tudo
nada que não seja tudo tudo tudo
até o minuto de

(único trabalho para seu proveito exclusivo)
morrer.
(ANDRADE, 2006, p. 39)

Este poema, assim, pode ser até mesmo compreendido como continuação do anterior. Ambos são poemas sobre escravidão – e se poderia dizer, *abolicionistas*, se evidentemente não se tratasse de um anacronismo uma vez que Drummond nasce no Brasil republicano, que supostamente aboliu por completo a escravidão – e ambos a situam como raiz de um determinado tipo de organização social e política. Ambos, além do mais, situam as raízes agrárias do autor de forma crítica, para além de qualquer idealização.

De acordo com as considerações de Gledson, a principal característica dessa fase da lírica drummondiana é um retorno a Itabira. Mas tendo em vista que Itabira é uma cidade importante na hierarquia urbana – não metrópole, não capital regional, mas ainda assim importante –, integrante de um polo de mineração e não muito distante da capital Belo Horizonte, o livro não nos deveria conduzir por uma peregrinação pela própria Itabira, suas ruas, seus bairros, suas casas e construções, ao contrário de regressar a raízes ainda mais remotas?

Creemos que para responder adequadamente a esta questão devemos levar fortemente em consideração que, em diversas fases e obras – e como vimos em momentos específicos de “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo” –, Carlos Drummond de Andrade revela-se um poeta radical – não unicamente no sentido político, embora esse sentido também seja importante em diversos momentos, mas sobretudo no sentido em que frequentemente sente a pulsão lírica de buscar as raízes dos fenômenos, como na representação do inseto que escava a terra no poema “Áporo”. Assim, no poema “A paz entre os juízes”, podemos observar no cotidiano da cidade vestígios da organização social arcaica exposta nos poemas precedentes:

1º juiz de paz
2º juiz de paz
3º juiz de paz
4º juiz de paz
e nenhuma guerra jamais no município
onde todas as pessoas se entrelaçam,
parentes no sangue e no dinheiro,
e, parentes, se casam, tio-sobrinha,
prima e primo, enviúvam, se recasam
perenemente primos, tios e sobrinhas

Que fazem os juízes modorrantes
à brisa nas cadeiras da calçada,
esperando uma guerra que não vem?

Brigam talvez aos dois e os outros dois
os separam, revezam-se, no tédio
de paz tão cinza, em vale assim tranquilo?

Ou ficam ansiosos, expectantes,
de ouvido no chamado
para casar com toda a pompa e caixa de cerveja
a filha do guarda-mor, a bela Joana?

Perdão, o próprio guarda-mor
é o 1º juiz de paz, nada a fazer.
(ANDRADE, 2006, p. 48)

No Brasil de antanho, sobretudo no interior, é fato histórico que campo e cidade se imiscuíram com muita força, constituindo uma vida urbana inicialmente tributária de uma forte cultura rural. Talvez seja apressado associar o rural ao arcaico, e certamente o processo de modernização urbano-industrial nem sempre representa a eliminação das relações sociais arcaicas – em alguns casos representa, pelo contrário, seu recrudescimento –, mas esta impressão de arcaísmo transparece nos poemas e “contamina” a vida do município em que “todas as pessoas se entrelaçam, / parentes no sangue e no dinheiro”. O poema “O eco” talvez nos esclareça melhor a sobreposição entre esses “dois mundos” na ambiência da infância e juventude do poeta:

A fazenda fica perto da cidade.
Entre a fazenda e a cidade
o morro
a farpa de arame
a porteira
o eco.

O eco é um ser soturno, acorrentado
na espessura da mata.
E profundamente silencioso
em seu mistério não desafiado.

Passo, não resisto a provocá-lo.
O eco me repete
ou me responde?
Forte em monossílabos,
grita ulula blasfema
brinca chalaceia diz imoralidades,
finais de coisas doidas que lhe digo,
e nunca é alegre mesmo quando brinca.

É o último selvagem sobre a Terra.
Todos os índios foram exterminados ou fugiram.
Restou o eco, prisioneiro
de minha voz.

De tanto se entrevar no mato,
já nem sei se é mais índio ou vegetal
ou pedra, na ânsia da passagem
de um som do mundo em boca de menino,

som libertador
som moleque
som perverso,
qualquer som de vida despertada.

O eco, no caminho
entre a cidade e a fazenda,
é no fundo de mim que me responde.
(ANDRADE, 2006, p. 69-70)

Assim, fica clara a proximidade *no espaço* entre fazenda e cidade, entre rural e urbano, separados apenas pelo morro, pela porteira de arame e pelo *eco*. Este último, contraditoriamente, é uma representação do vazio, uma vez que é necessário um amplo espaço aberto para que o som se repita. Neste sentido, ao mesmo tempo que o poeta admite que “A fazenda fica perto da cidade”, estabelece um abismo entre elas, reconhecendo tacitamente sua inconciliação.

Esse conjunto de poemas demonstra bem os desafios da lírica drummondiana desse período, o que o poeta se propõe expressar e o retorno à natureza e ao campo que precisa efetuar para aproximar-se dessa matéria lírica. O último poema, além do mais, demonstra à perfeição que se a característica mais marcante desse momento é um retorno a Itabira, como mostra John Gledson, a cidade não se constitui unicamente como matéria urbana, como parece ser o papel do Rio de Janeiro em “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, mas reúne campo e cidade num todo contraditório. As causas dessa reunião encontram-se nas raízes do próprio processo de urbanização brasileiro, que, sobretudo no interior do país, colocou campo e cidade lado a lado até que a cidade passasse a prevalecer sobre o campo a partir sobretudo da segunda metade do século XX (sobretudo em suas últimas três décadas).

Em suma, demonstrando consciência lírica desse processo e decidindo-se neste momento por um retorno à expressão poética de Itabira, de sua terra natal, o poeta acaba por conceder ao campo um papel fundamental em todo o livro “Menino Antigo”. Retorna ao campo, às origens, agora como um maduro poeta que aprendeu a contemplar e expressar “o tempo presente”, mas também a memória, reelaborando o passado e, muitas vezes, como observamos no poema “Agritortura”, confundindo presente, passado e futuro.

O que nos interessa, aqui, é sobretudo perceber que, em fases distintas de sua produção poética, aproximadamente três décadas após a publicação de “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, livros em que nitidamente mergulha na metrópole contraditória buscando, pela lírica, desatar os nós da experiência moderna ou tornar sua vivência menos árida, novamente encontraremos o espaço, sua formação e contradições, como matéria lírica fundamental. Muda essencialmente o elemento geográfico que vem ao primeiro plano, mas permanece a sensibilidade e a disposição crítica – manifesta, sobretudo, na fina ironia que é recorrente na poética drummondiana.

5.3 – Fazenda lírica

Neste contexto, o poeta dedica uma seção completa do livro à fazenda da família, a “Fazenda dos Doze Vinténs ou do Pontal”, hoje administrada pela Fundação Cultural Carlos Drummond de Andrade (FCCDA). De fato, a história da Fazenda do Pontal confunde-se com a própria história (contemporânea, sobretudo) de Itabira. Instalada sobre um terreno aurífero chamado “Minas dos Doze Vinténs”, foi demolida em 1973 pela Companhia Vale do Rio Doce para a construção de uma barragem para lavagem de minério e reconstruída em 2004 numa parceria entre a Prefeitura de Itabira e a Vale, com orientação do órgão estadual de patrimônio histórico (IEPHA)⁴⁶. Hoje, é um local de visitação (8.000 visitantes por ano, aproximadamente) e atividades culturais, que ressalta a história do poeta atrelada à história de Itabira. Essa situação geográfica e econômica da Fazenda do Pontal é descrita em “Menino Antigo” no poema “Propriedade”:

O capim-jaraguá, o capim-gordura
recobrem a mina de ouro sem ouro.
Pastam 200 bestas novas de recria,
150 reses pisam o que foi
a vinha de 30 mil pés. O engenho
de serra, fantasma petrificado.
O moinho d’água mói o milho mói a hora mói
o fubá da vida. Fubá escorre dos dedos,
polvilha amarelo os empadões de estrume
do curral. No espelho do córrego bailam

⁴⁶ Informações disponíveis nos endereços <www.vivaitabira.com.br> e <www.fccda.mg.gov.br>. Acesso em: 25 jul. 2014

borboletas bêbadas de sol. Jabuticabeiras
carregadas esperam. No galho mais celeste
fujo da fazenda fujo da escola fujo
de mim.
Sou encontrado 50 anos depois
naquela ilha do Atlântico próxima à foz do Orenoco.
(ANDRADE, 2006, p. 79)

Mas o tema da fazenda é importante na série “Boitempo” como um todo, além de dar o tom ao importante poema “Infância”, do livro de estreia “Alguma Poesia”.

Este é mais um dos elementos que nos ajudam a identificar a indissociável ligação entre Carlos Drummond de Andrade, sua poética e sua terra natal, Itabira. É, igualmente, uma prova do componente rural que via de regra acompanha a representação de Itabira – já marcado, aliás, na “Confidência do Itabirano”, surpreendentemente um dos mais importantes poemas do urbano “Sentimento do Mundo”, quando o poeta lembra nostalgicamente que teve ouro, gado e fazenda (certamente uma referência à Fazenda do Pontal).

De qualquer maneira, o campo é um tema lírico dos mais notórios na poesia de língua portuguesa – lembremos, por exemplo, da importância do tema na obra de Ricardo Reis, o “mais rural” dos heterônimos de Fernando Pessoa. Neste contexto, a fazenda é o símbolo maior da vida rural, representando a colonização do campo e o estabelecimento de um “gênero de vida”. Impossível voltar ao campo sem voltar à fazenda, e é justamente por isso que ela se faz presente de forma tão intensa em “Menino Antigo”. É na seção dedicada à fazenda, aliás, que nos depararemos com o poema homônimo da série “Boitempo”, que reúne, além de “Menino Antigo”, seu segundo volume, o livro “Esquecer para lembrar”:

Entardece na roça
de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
E na luz que a vidraça
da casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
Os chifres delimitam
o sono privativo
de cada rês e tecem
de curva em curva a ilha
do sono universal.
No gado é que dormimos

e nele que acordamos.
Amanhece na roça
de modo diferente.
A luz chega no leite,
morno esguicho das tetas
e o dia é um pasto azul
que o gado reconquista.
(ANDRADE, 2006, p. 73)

Vemos nitidamente tratar-se de um “poema rural”. É a roça, aqui, que está em questão, e a atmosfera da vida campestre, de traços rupestres, dá o tom do poema. O gado, por sua vez, dá o tom no campo, pois ao entardecer “a sombra vem nos cascos, no mugido da vaca”, “o gado é que anoitece”, “no gado é que dormimos / e nele que acordamos”, e o amanhecer da roça é diferente, pois “a luz chega no leite”. O gado, assim, aparece como o elemento central desse gênero de vida, bem como o determinante de uma forma específica de experienciar o tempo.

Neste poema, vemos que a angústia e o tédio que dão o tom a diversos poemas dos urbanos “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo” deram lugar à serenidade e à calma. O dia, neste contexto, deixa de ser um depositário de emoções radicais (o tédio, inclusive, pode ser interpretado como emoção radical, no sentido em que revela um profundo desgosto com o entorno) para tornar-se um “pasto azul / que o gado reconquista”. Esta interpretação coaduna-se com as afirmações de Gledson, uma vez que podemos associar a cidade (sobretudo a cidade grande, a metrópole, caso do Rio de Janeiro) às emoções radicais, enquanto o campo associa-se mais usualmente a um ritmo de vida mais sereno.

Porém, como já sugerimos, esta serenidade não turva os juízos críticos, que se desenvolvem frequentemente pela fina ironia peculiar ao poeta: a crítica atrela-se mais adequadamente à razão fria, serena, que às emoções violentas, embora nos momentos de emoção violenta o poeta também preserve sua força crítica. Assim, poemas de serenidade e nostalgia mesclam-se a constatações dramáticas da decadência do campo, que ao final da década de 1960 e início da década de 1970 já é uma realidade diante da intensificação cada vez mais agressiva do processo urbano-industrial. Essa decadência se reflete, bem entendido, nas propriedades da família fazendeira, como podemos identificar no poema “Casarão Morto”:

Café em grão enche a sala de visitas,
os quartos – que são casas – de dormir.
Esqueletos de cadeiras sem palhinha,
o espectro de jacarandá do marquês
entre selas, silhões, de couro roto.
Cabrestos, loros, barbicachos

pendem de pregos, substituindo
retratos a óleo de feios latifundiários.
O casão senhorial vira paiol
depósito de trastes aleijados
fim de romance, *p.s.*
de glória fazendeira.
(ANDRADE, 2006, p. 74, grifo do autor)

Vemos nitidamente neste poema como se mesclam o drama, a ironia e o humor para situar a decadência da “glória fazendeira”, glória esta que, para os Andrades, foi estabelecida a partir da “Fazenda dos Doze Vinténs ou do Pontal”, que dá título à seção do livro ora em estudo. A dedicação lírica ao símbolo dessa glória, a fazenda em si, não elimina entretanto a consciência de sua conexão com o restante do ambiente da infância e juventude do poeta, justamente porque sua experiência juvenil desenvolveu-se na totalidade desse ambiente, entre Itabira, Belo Horizonte e a Fazenda do Pontal. O poema “Mulinha”, também integrante dessa seção de “Menino Antigo”, pode neste sentido ser lido como uma representação (onde o humor novamente se faz presente, aliás) desse trânsito entre as diferentes localidades, bem como de sua relação funcional e social, já delimitada por poemas abordados anteriormente (sobretudo “O eco” e “A paz entre os juízes”).

A mulinha carregada de latões
vem cedo para a cidade
vagamente assistida pelo leiteiro.
Para à porta dos fregueses
sem necessidade de palavra
ou de chicote.
Aos pobres serve de relógio.
Só não entrega ela mesma a cada um o seu litro de leite
para não desmoralizar o leiteiro.

Sua cor é sem cor.
Seu andar, o andar de todas as mulas de Minas.
Não tem idade – vem de sempre e de antes –
nem nome: é a mulinha do leite.
É o leite, cumprindo ordem do pasto.
(ANDRADE, 2006, p. 83)

A simpática mulinha entregadora de leite, aqui, representa novamente um elo de ligação entre o campo e a cidade. Pode igualmente ser lida como representação da vida cotidiana, mas também neste caso representa um elo de ligação entre campo e cidade, uma vez que a rotina da mulinha, carregando o leite que cumpre “ordem do pasto”, envolve tanto o cotidiano do campo quanto o da cidade. O cotidiano angustiado da metrópole, que aparece muito claramente no poema “Morte no avião”, de “A rosa do povo”, deu lugar a um cotidiano mais previsível, no qual

também se revela certo tédio (sobretudo pelo andar da mulinha, igual ao “de todas as mulas de Minas”), mas de onde também se extrai uma ironia que, neste caso, tem mais a função de alimentar o humor que a crítica.

Este elo de ligação, facilitado pela pouca distância física revelada no poema “O eco”, que se mostra fisiográfico e econômico no poema “Fazendeiros de cana”, histórico e social nos poemas “Agritortura” e “Negra”, aqui se mostra sobretudo de forma funcional: o leite que chega à mesa do café da manhã das famílias urbanas vem do campo, cumprindo “ordem do pasto”, pela marcha (trabalho) repetitiva de uma prestativa mulinha sem idade e sem nome. Voltamos ao sistema de oposições diagnosticado por Sant’Anna (1972, p. 17) na obra do poeta, que tem como síntese a oposição eu *versus* mundo e no qual se insere a oposição província-metrópole. Entretanto, como no caso da oposição síntese, o poeta não cessa de buscar os elos de ligação entre esses polos, a exemplo da mulinha que liga campo e cidade, uma das dimensões da dialética opositiva província-metrópole.

Gostaríamos de ressaltar que o grupo de poemas selecionados nesta seção e nas anteriores, elencados em duas das mais importantes seções de “Menino Antigo”, “Pretérito-mais-que-perfeito” e “Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal”, demonstram de forma eficaz a importante presença do campo no livro e nessa fase da poética de Carlos Drummond de Andrade, que mescla reminiscência e contemplação, confunde passado e presente e expõe uma busca do poeta por suas *raízes*. Novamente, o espaço está longe de ter um papel secundário. Pela observação da natureza, da paisagem, das estruturas sociais e políticas ou pelo trabalho lírico sobre um tema aparentemente banal, a fazenda, podemos ver uma enorme mudança de temário e ambiente entre este livro e os livros analisados anteriormente. Não muda a presença e a importância do espaço, cujas pistas encontram-se fartamente nas três obras. Em “Menino Antigo”, uma dessas pistas é justamente a fazenda, transformada em elemento lírico que permite um conjunto rico de inferências geográficas. Composta por 23 poemas, dos quais por motivos de espaço e abrangência só pudemos analisar 5 (“O eco”, “Boitempo”, “Casarão morto”, “Propriedade” e “Mulinha”), podemos concluir que esta seção de “Menino Antigo” é geograficamente muito fértil, abrindo-se a múltiplas possibilidades críticas. Esperamos ter traduzido parte dessa multiplicidade.

5.4 – A casa dos Andrades

Talvez de menor “potencialidade geográfica”, mas não menos importante no conjunto lírico de “Menino Antigo”, é a seção que o poeta dedica à casa da família, “Morar nesta casa”, que o poema “Casa” indica claramente como sendo a residência da família em Itabira – a Fazenda do Pontal, evidentemente, configura-se como núcleo produtivo e, ao mesmo tempo, casa de veraneio, mas a família preserva uma residência na cidade, hoje também patrimônio de Itabira, integrante do circuito de atividades culturais Caminhos Drummondianos⁴⁷:

Há de dar para a câmara,
de poder a poder.
No flanco, a Matriz,
de poder a poder.
Ter vista para a serra,
de poder a poder.
Sacadas e sacadas
comandando a paisagem.
Há de ter dez quartos
De portas sempre abertas
ao olho e pisar do chefe
Areia fina lavada
na sala de visitas.
Alcova no fundo
sufocando o segredo
de cartas e baús
enferrujados.
Terá um pátio
quase espanhol vazio
pedrento
fotografando o silêncio
do sol sobre a laje,
da família sobre o tempo.
Forno estufado
fogão de muita fumaça
e renda de picumã nos barrotes.
Galinheiro comprido
à sombra de muro úmido.
Quintal erguido
em rampa suave, flores
convertidas em hortaliça
e chão ofertado ao corpo
que adore conviver
com formigas, desenterrar minhocas,
ler revista e nuvem.
Quintal terminando
em pasto infinito

⁴⁷ Informações disponíveis no endereço <www.fccda.mg.gov.br>, Pontos de Cultura, Casa de Drummond, 2013. Acesso em: 25 jul. 2014.

onde um cavalo espere
o dia seguinte
e o bambual receba
telex do vento.
Há de ter tudo isso
mais o quarto de lenha
mais o quarto de arreios
mais a estrebaria
para o chefe apeare e montar
na maior comodidade.
Há de ser por fora
azul 1911.
Do contrário não é casa.
(ANDRADE, 2006, p. 99-100)

Neste poema, Drummond afirma como certa casa “há de ser”. Neste sentido, arquiteta um *ideal de casa*, que “Do contrário não é casa”. No entanto, sua caracterização é tão rica em detalhes, confere tanta vida a esta casa – abstrata no sentido em que o eu lírico fala do que ela deve ser e não do que ela é –, e a sequência da seção representa com tanta insistência a residência itabirana dos Andrades que só podemos imaginar que esta casa ideal é a própria casa da família, que dá para a câmara, com a Matriz no flanco, vista para a serra e pintada de “azul 1911”.

Com Gaston Bachelard, compreendemos o valor psíquico da casa enquanto núcleo da “intimidade protegida”: “Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 2008, p. 23-24). Neste sentido, compreende-se o carinho que o poeta dedica à casa que o viu nascer, tendo-a ao mesmo tempo como memória e ideal, paradigma de todas as casas (“Do contrário não é casa”).

O tema da casa não é novo em Carlos Drummond de Andrade e já o abordamos nesta pesquisa. Vimos no último capítulo sobre “A rosa do povo”, “Rua Lopes Chaves, 546”, como a casa se presta a uma caracterização de Mário de Andrade, e também naquela oportunidade nos referimos a Gaston Bachelard para compreender a relação entre ser e morada.

A casa é representada enquanto espaço íntimo, evidentemente, e por isso carrega o intenso componente afetivo que podemos observar no poema anterior. Em diversos poemas da seção, como “Quarto escuro”, “Quarto de roupa suja”, “Higiene corporal” ou “Estojo de costura”, podemos observar nitidamente uma lírica da intimidade, já sugerida no título “Morar nesta casa”. Não obstante, a “casa dos Andrades” é também posta em relação ao seu ambiente socioespacial, como podemos observar no poema “Visita Matinal”:

É teatral a escada de dois lances
entre a rua e os Andrades.

Armada para ópera? ou ponte
para marcar isolamento?

Bater à porta da rua, tanto vale
gritar do Amazonas
a um homem que passeia na Moldávia.

Carece entrar, subir a escada
com fortes pés batendo as fortes tábuas.

– Que cavalo escoiceia desse jeito?
pergunta meu pai no entressono.
Meu Deus: é o doutor juiz de direito!
(ANDRADE, 2006, p. 103)

Aqui, claramente, coloca-se em relação a casa dos Andrades e Itabira. Somente uma “teatral escada de dois lances” separa “a rua e os Andrades”. Vê-se, por esse detalhe, quão integrada ao seu meio é a residência da família: quase nada a separa da rua, isto é, do restante de Itabira, ambiente muito diferente do “terraço mediocrementemente confortável” em que o eu lírico observa a metrópole no poema “Privilégio do Mar”, de “Sentimento do Mundo” (do alto, apartado, isolado). De maneira que dificilmente se pode considerá-la “ponte / para marcar isolamento”, como é de questionamento do eu lírico à primeira estrofe.

A hipótese da integração é confirmada pelo restante do poema. Se a segunda estrofe sugere a amplitude do espaço da casa, em que as batidas na porta da rua não são ouvidas, a terceira e a quarta deixam claro que não é necessário bater à porta, que “Carece entrar, subir a escada / com fortes pés batendo as fortes tábuas”. Só então o dono da casa dá pela visita e, sem susto ou medo, pergunta com tranquilidade e bom humor: “Que cavalo escoiceia desse jeito? / pergunta meu pai no entressono / Meu Deus: é o doutor juiz de direito!”.

Novamente, nos vemos diante de pistas do cotidiano itabirano, desta vez através da residência dos Andrades, cotidiano em que, no entressono do senhor Carlos de Paula Andrade, fazendeiro, vai com naturalidade ao seu encontro, entrando sem bater à porta, o doutor juiz de direito. Encenando situação impensável na metrópole, este cômico poema demonstra igualmente a importância social da família Andrade na sociedade itabirana.

A poética da casa desta família, assim, tem evidentemente sua dimensão íntima, particular, mas reveste-se igualmente de uma dimensão social, pública. Assim, o retorno a Itabira, definido por Gledson como o traço mais marcante da série “Boitempo”, mostra-se mesmo no lirismo dos espaços da intimidade. Compreende-se este processo sobretudo num ambiente em que o particular e o público tendem tantas vezes a encontrar-se, como fica claro em “Visita Matinal”.

Na metrópole, ao contrário, há uma separação mais clara entre o público e o privado, e é preciso que a sensibilidade lírica esteja mais apurada para, como afirma Adorno (2003, p. 66), extrair “da mais irrestrita individuação, o universal”. Um outro exemplo da forma como se imiscuem essas dimensões da vida na representação da infância do poeta é a peça “Escritório”:

No escritório do Velho
trona o dicionário livro único
para o trato da vida.
O mais é ciência do sangue
soprada por avós tetravós milavós
e
percepção direta do mundominas.

O escritório do Velho é fazenda
abstrata.
Os papéis: terras cavalcadas boiadas
em escaninhos.

A mesa do Velho é tabernáculo da lei
indeavassável à curiosidade menina
mas a poder de formão
levanta-se o tampo
abre-se a gaveta
furtam-se pratas de dois mil-réis
riqueza infinita de uma semana.
(ANDRADE, 2006, p. 104)

É interessante que a metáfora do escritório residencial – sugere-se que é residencial justamente por integrar a seção “Morar nesta casa” –, espaço da intimidade e do trabalho intelectual, é justamente a fazenda. Assim, o escritório é uma “fazenda abstrata”, onde os papéis são “terras cavalcadas boiadas / em escaninhos”, por onde compreendemos que o ambiente campestre, a origem e a atividade econômica rural da família, invadem seu espaço íntimo na cidade.

A imagem que guardamos de um escritório particular é a de um ambiente cercado de livros. “No escritório do Velho”, porém, o único livro é o dicionário, e o restante da sabedoria é herança de sangue (“soprada por avós tetravós milavós”) e aprendizagem empírica (“percepção direta do mundominas”). Eis que nesse microcosmo da intimidade intelectual surge o macrocosmo de Minas Gerais, condensado no neologismo “mundominas”. Este, de fato, é o verdadeiro macrocosmo de “Menino Antigo”, que percorre o passado, a fazenda e a residência da infância. “Morar nesta casa”, nos diz o poeta pelas entrelinhas mais sutis de sua lírica, é morar igualmente no mundominas, deixado no passado por uma necessária e temporária experiência na

Primeiramente, que é o dicionário? Ora, o dicionário é o livro essencial de uma língua, onde são inventariadas as palavras que a estruturam, orientando e significando a existência humana. A língua, assim, é resguardada pelo dicionário, ao mesmo tempo um mecanismo de uso prático e a garantia de sobrevivência duradoura do léxico de uma língua.

Talvez pensando nessa importância, o poeta vale-se do fato de que *andrade*, ao contrário da maioria dos nomes próprios, integra este livro essencial, significando efetivamente “árvore (*Persea venosa*) da família das lauráceas, nativa do Brasil (GO, MG, SP até RS), de folhas alternas, flores hermafroditas e drupas carnosas”⁴⁸, para representar ao mesmo tempo a importância social e o fato de que seu ambiente é delimitado pelo que é “ser Andrade”. Assim, além de árvore “de semente grande”, “andrade é córrego é arroio é riacho / igarapé ribeirão rio corredeira / andrade é morro / povoado / ilha / perdidos na geografia, no sangue”. Chama a atenção o fato contraditório de que em todo o poema, *andrade* é usado como o substantivo dicionarizado (pois sempre grafado em letras minúsculas). Sendo o poema a abertura da seção “Notícias de clã”, acrescentando-se a este fato que tudo que *andrade* representa se perde no sangue, não há dúvida quanto à referência à família.

Podemos compreender essa importante referência como parte do processo de retorno às raízes, à natureza e ao campo. Neste poema, de fato, natureza, campo e família fundem-se na mesma representação. O poeta crava seu retorno a uma ambiência, a um contexto social e geográfico, demonstrando consciência de quanto essas dimensões estão interconectadas e são importantes em sua formação e consequentemente em sua lírica.

O poema “Herança”, neste sentido, nos esclarece a composição da “empresa da família” (e sua melancólica decadência), que é, sem dúvida alguma, parte fundamental de sua organização, de sua hierarquia e de como se estabelecem os laços afetivos em seu seio. Neste caso, igualmente, também podemos observar quão intimamente ligada ao espaço, à natureza e ao campo era esta “empresa familiar”:

De mil datas minerais
com engenhos de socar
de lavras lavras e mais lavras
e sesmarias
de bestas e vacas e novilhas
de terras de semeadura
de café em cereja (quantos alqueires?)

⁴⁸ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “andrade”.

de prata em obras (quantas oitavas?)
de escravos, de escravas e de crias
de ações da Companhia de Navegação do Alto Paraguai
da aurifúlgida comenda no baú
enterrado no poço da memória
restou, talvez? este pigarro.
(ANDRADE, 2006, p. 160)

Os traços do Brasil pré-moderno se fazem novamente notar, pelas sesmarias, pelos escravos, na comenda e na Companhia de Navegação do Alto Paraguai. O poema “Conversa” também atesta a representação da família enquanto clã, uma “tribo” de muitos integrantes e origem remota, reforçando igualmente a essência rural, campesina, do empreendimento da família:

Há sempre uma fazenda na conversa
bois pastando na sala de visitas
divisas disputadas, cercas a fazer
porcos a cevar
a bateção dos pastos
a pisadura da égua
de testa – e vejo o céu – testa estrelada.

Há sempre uma família na conversa.
A família é toda a história: primos
desde os primeiros degredados
filhos de Eva
até Quinquim Sô Lu Janjão Tatau
Nonô Tavinho Ziza Zito
e tios, tios-avós, de tão barbado-brancos
tão seculares, que são árvores.
Seus passos arrastam folhas. Ninhos
na moita do bigode. Aqui presentes
avós há muito falecidos. Mas falecem
deveras os avós?
Alguém deste clã é bobo de morrer?
A conversa o restaura e faz eterno.

Há sempre uma fazenda, uma família
entreliçadas na conversa:

a mula & o muladeiro
o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada
o poder, o brasão, o vasto isolamento
da terra, dos parentes sobre a terra.
(ANDRADE, 2006, p. 186)

Tão rural é esta família que “Há sempre uma fazenda na conversa” e “bois pastando na sala de visitas”. Igualmente, “Há sempre / uma família na conversa”, família que é “toda a história”, até que, finalmente, fazenda e família se fundem: “Há sempre uma fazenda, uma

família / entreliçadas na conversa”. A família é fazenda; a fazenda, família. Ambas compõem o horizonte dessa infância rural – como, aliás, pudemos identificar na seção 5.3, “A fazenda lírica”. E tudo “se entreliça”: “a mula & o muladeiro / o casamento, o cocho, a herança, o dote, a aguada / o poder, o brasão, o vasto isolamento / da terra, dos parentes sobre a terra”.

Esses últimos versos trazem um tema importante para esse ambiente, que vem a ser o do poder. Este tema integra o grande tema da política, tão presente em “Sentimento do mundo” e “A rosa do povo”, mas nesses livros a política é objeto de uma reflexão abrangente, envolvendo a totalidade social, enquanto em “Menino Antigo” podemos vê-la sobretudo na representação da autoridade.

Há lógica nessa diferença, uma vez que nos livros anteriores é a modernidade, que transparece na vida cotidiana e na organização social da principal metrópole do país naquele momento, que é representada. Em “Boitempo”, como já constatamos, Drummond retorna a um Brasil anterior à modernidade urbano-industrial, um Brasil rural, de organização social arcaica, com memórias da escravidão e do Império, e traços patriarcais mais pronunciados, onde a questão da autoridade é mais sensível. Podemos observar com muita propriedade o poder do *paterfamilias* Andrade nessa organização social no poema “O banco que serve a meu pai”:

O Banco Mercantil
do Rio de Janeiro:
seu envelope azul
anuncia dinheiro
que um vitoriano
o dr. João Ribeiro
guarda para meu pai.
Seu piso de ladrilho
pisado por viúvas
sagrados senadores
e quantos possuírem
apólices debêntures
valores *in aeternum*
é sólido em brilho.
Na incerteza de tudo
só é certo em janeiro
colher o dividendo
flor de longo trabalho
na pedrosa fazenda
de gadinho leiteiro
e se o país empenha
sua alma aos Rothschilds
nanja o velho mineiro
de ferro cauteloso
que tem seu mealheiro
no Banco Mercantil

todo modéstia e força
do Rio de Janeiro
o banco que é bem bom
o de Santos Dumont
e Pereira Carneiro.
(ANDRADE, 2006, p. 169-170, grifo do autor)

Este título pode ser interpretado de duas formas. Primeiramente, o sentido mais provável, entendendo o verbo servir como “estar a serviço de”; por outro lado, servir como “ser apropriado para”. Ambos os sentidos, de qualquer modo, ilustram o poder – especificamente o poder econômico, do qual derivam-se outras categorias de poder, bem entendido – do patriarca Andrade, afinal trata-se do Banco Mercantil do Rio de Janeiro, o banco “de Santos Dumont / e Pereira Carneiro”. Este também é o retrato de uma conjuntura histórica, bem como das relações entre campo e cidade – representadas pelo financiamento da atividade agrícola pelos grandes bancos da metrópole. Também não falta a ironia crítica, que podemos identificar no país que “empenha / sua alma aos Rothschilds”, a notória família de banqueiros.

O poema “Romance de primas e primos” é também um retrato desse ambiente patriarcal no qual a família se confunde com uma “vasta empresa” que deve perpetuar-se num “eterno tronco familiar”. É neste poema que a família é mais representada como clã, um vasto agrupamento familiar ligado a um ancestral comum, ocupando um território específico e nele implantando atividades específicas. Embora relativamente extenso (um poema de três páginas), é necessário transcrevê-lo integralmente, uma vez que é muito esclarecedor sobre o ambiente cultural – *cultura*, aqui, compreendida no sentido antropológico de “conjunto de padrões de comportamento, crenças, conhecimentos e costumes que distinguem um grupo social”⁴⁹ – representado em todo o livro:

A prima nasce para o primo.
O casamento foi marcado
no ato mesmo da concepção.
Entre os primos, é eleito o primo
Que melhor convém ao tratado.
Sem exclusão dos demais primos
perfilados todos à espera
de chamado se a vida muda.

Assim nascem todas as primas,
destinadas ao matrimônio
do outro lado da mesma rua.
Os sobradões se comunicam

⁴⁹ Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, 2009, verbete “cultura”.

em passarela de interesses
da vasta empresa da família
que abrange bois, terras, apólices,
paióis de milho e tradição.

Serão múltiparas as primas
a primos árdegos unidas.
À noite, no maior recato,
apagado o lampião, arquejos
e repugnâncias abafadas
contribuirão para a grandeza
do eterno tronco familiar,
bem mais precioso que as pessoas.

De filhos, netos e bisnetos
o futuro já foi traçado
em firmes letras de escritura:
O país serrano pertença
a primos, primas e mais primos
encomendados com sapiência
pelo conselho soberano
de tios primos entre si.

Para lá dos cerros, a Terra
há de curvar-se ao poderio
deste grupo à sombra de Deus
– o deus especial das terras
dos rebanhos e dos princípios
particulares que dominam
a fortaleza atijolada
em mescla de sangue e dinheiro.

Mas um dia as primas se enervam
de nascer assim programadas
para um fim geral sem prazer.
Já os primos se desencantam
desta sorte a que estão jungidos.
E uma estampa de herói de filme,
outra estampa de estrela nórdica
acicatam insônias púberes.

Eis que aportam rapazes louros,
de um louro claro que deslustra
o banal moreno dos primos.
Vêm a negócios, mas reparam
numas primas ajaneladas
dispostas a romper a lei
da missão sem gosto e sem graça
de funcionárias da família.

Por sua vez os primos ardem
de voraz, incontido ardor
pela equilibrista do circo
e suas nervosas, elásticas
pernas que jamais uma prima
lhes mostrara, se é que possuía

joias tais sob as circumspectas
multissaias e plurianáguas.

Outro assunto, meses a fio,
não conhece o burgo serrano
senão este, de estarrecer:
Entre as primas, a mais prendada
fugiu com o mais louro moço
entre os ádvenas moços louros
e seu primo compromissado
lá se foi, saltimbanco errático.

A partir de então – adivinha-se –
desimpedidos os primos
de escolher par a seu gosto,
cada qual atira seus olhos
no rumo sem fim da aventura,
e de seculares raízes,
riquezas, títulos e taras,
nada resta – e ri-se o Diabo.
(ANDRADE, 2006, p. 204-206)

Se pairava ainda alguma dúvida sobre o que constitui essa “vasta empresa da família” – que aqui aparece como empresa biológica e econômica –, este poema vem esclarecer: “abrange bois, terras, apólices, / paióis de milho e tradição” (ANDRADE, 2006, p. 204). A tradição, aqui, pode ser claramente entendida como a estrutura social que sustenta a reprodução desse “empreendimento”, que faz com que todas as primas nasçam “destinadas a matrimônio / do outro lado da mesma rua” (ANDRADE, 2006, p. 204) e que o rompimento deste círculo cause escândalo e ostracismo, como bem demonstram as duas últimas estrofes.

Correspondendo ou não com fidelidade à realidade do “clã Andrade”, este não deixa de ser um retrato importante de uma determinada organização social, bastante distante da modernidade como já ficou claro em outros poemas. A família moderna, constituída primordialmente em meio urbano-industrial, tende a ser planejada, conseqüentemente menor, subdividida em células mais isoladas – com relações mais distantes, por exemplo, entre tios, sobrinhos e primos – e há mais independência entre as atividades materiais – que geralmente não envolvem a totalidade da família, mas trabalhos assalariados isolados – e a reprodução biológica. Bem entendido, há famílias empresariais e industriais, cujo patrimônio também se transmite por herança, mas mesmo nestas é possível identificar menos “promiscuidade” entre a reprodução econômica e a reprodução biológica do que na família representada pelo poema de Drummond – por exemplo na questão do matrimônio, onde a escolha do parceiro se faz preferencialmente de maneira independente em relação ao “tronco familiar”.

A visão que “Boitempo” nos oferece sobre a infância e juventude de Drummond reforça a pertinência dos polos conflitivos província-metrópole, que Sant’Anna (1972, p. 17), como lembramos diversas vezes, identifica como uma das múltiplas oposições presentes na obra. E essa oposição conflitiva não está ausente também em “Menino Antigo”, e aparece muito claramente na seção ora em estudo, “Notícias de clã”. Neste sentido, ao mesmo tempo que o poeta nos dá um panorama de sua infância e juventude, reconhece-se como um “expatriado” dessa conjuntura no poema imediatamente subsequente a “Romance de primos e primas”, “O viajante pedestre”. O poema é ainda mais extenso que o anterior, e por isso teremos de transcrever os trechos que julgamos mais importantes e coerentes com nossa argumentação:

O fazendeiro está cansado.
É cansaço de gerações.
Já não passeia a vista satisfeita
pelo universo de cinco fazendas.
Vende as menores. Doa aos filhos
as duas grandes.

O fazendeiro descansa
de um trabalho que vem de antes
de ter nascido. Vem de índios
e mineradores.
Cumpru sua lei. Agora os filhos
cumpram a deles.
Mas um não sabe a cor da terra,
nunca aprendeu, nem saberá
a rude física das estações;
o jeito de um boi; a sagração do milho.
Que fará na roça esse herdeiro triste
de um poder antigo?

Desiste. Vai
viver o destino urbano
de qualquer homem. [...]
(ANDRADE, 2006, p. 207)

O poema se refere claramente a um processo de sucessão, típico das famílias camponesas tradicionais, administradoras de “vastas empresas”. Em algum momento, o poder deve ser entregue às novas gerações; este momento coincide usualmente com a morte, mas também pode decorrer de doença ou simplesmente do cansaço, da perda do vigor físico para tocar uma ampla, diversificada e cansativa empreitada, como ocorre ao fazendeiro do poema.

O fazendeiro está cansado. Seu exaustivo trabalho “vem de antes de ter nascido”, de índios e mineradores (novamente, a busca pelas raízes). Ele “cumpru a sua lei”. Agora deve

entregar o poder de cumpri-la aos filhos. Mas, entre todos, um filho se vê estranho a esse destino, “não sabe a cor da terra, / nunca aprendeu, nem saberá / a rude física das estações; / o jeito de um boi; a sagração do milho”. Este filho deslocado, esta ovelha gauche, herdeira “triste / de um poder antigo”, acaba por desistir para “viver o destino urbano / de qualquer homem”. Pela biografia e pelo traço gauche que Drummond externa desde seu primeiro livro, é difícil não ver o próprio poeta no papel do filho que “não serve” a tomar as rédeas do clã.

No restante do poema, esse filho irá procurar seu destino na cidade. Deixa a fazenda, deixa o campo, mas, dando-se à porta da casa com a falta de uma condução, não tendo montaria ao seu dispor, decide seguir a pé:

[...]Que remédio?
O filho do fazendeiro
senhor de cinco fazendas
lá vai, pé de lama afora.
(ANDRADE, 2006, p. 208)

Porém, ao chegar a seu destino e avisar o pai de sua chegada a salvo, vangloriando-se da “prova de resistência” que venceu “com a graça de Deus” (ANDRADE, 2006, p. 209) e a fibra transmitida pelo pai, ouve então uma dura, uma severa reprimenda:

[...] Que tal? E ainda tem topete
de perguntar que gostei?
Pode haver maior afronta
para antigo fazendeiro
dono de cinco estirões
de chão coberto de mulas
e cavalos valorosos
que ver seu filho varando
pior que descalço, a pé,
roteiros onde retine
a orgulhosa memória
de seus animais de estima?
Ele que sempre emprestou
montarias de alto porte
a quem delas precisasse?
Por que tanta impaciência?
O pasto, por mais imenso,
não é terra do sem-fim.
Todo cavalo sumido
aparece logo mais.
A vida ensina a esperar
uma hora, duas horas,
até mesmo o dia inteiro.
Já nem sei onde é que estou
que não sumo de mim mesmo,
de tão dorida vergonha

por meu filho desmontado
e por cima se gabando
da condição rebaixada!
Meu pai, meu avô, meu bisa-
vô de nobres equipagens
lá no céu dos fazendeiros
estão despedindo raios
de irada condenação
sobre esse tonto rebento
que nem noção de decoro
conserva em sua tonteza...
Com você, filho, começa
a desabar a família.
(ANDRADE, 2006, p. 209-210)

Este poema não poderia ser mais ilustrativo do conflito entre província e metrópole, campo e cidade, manifesto no destino de um “tonto rebento” de um tradicional fazendeiro que vai buscar destino urbano, mas deixa a casa a pé, como um verdadeiro retirante, ofendendo o orgulho do rico e poderoso patriarca. A sentença do pai ferido com que o poema se encerra é extremamente dura: “Com você, filho, começa / a desabar a família”. Por diversos motivos, inclusive esta “sentença de morte”, podemos ver neste poema a dramatização da gênese da “Confidência do Itabirano”, de “Sentimento do Mundo”: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (ANDRADE, 2007, p. 19).

O filho gauche, portanto, não pode cumprir o destino do clã, de sua “tribo”. É um desgarrado. O poema também pode ser visto como a representação de uma biografia. Depois de viver esse destino urbano que é motivo de discórdia no clã, em “Menino Antigo” “o bom filho à casa torna”, revisita a Fazenda do Pontal, o casarão de Itabira e rememora o clã dos Andrades; perscruta suas raízes sociais e geográficas, e nos apresenta sua origem cultural.

A família é por isso muito bem representada como elemento estruturante de determinada ordem social, ordem esta assentada sobre um ambiente geográfico muito bem delimitado. Este hábitat, como podemos observar em diversos poemas desta seção, reveste-se frequentemente de um traço opressor, que pode contraditoriamente explicar a gênese da grande sensibilidade social do autor. As raízes do poeta são inseparáveis das raízes do homem – um “tonto rebento” desgarrado do clã dos Andrades.

5.6 – Versos de infância

A última seção de “Menino Antigo” é a que mais se aproxima do título da obra, ressaltando mais claramente o elemento que lhe parece central, que é a memória da infância. Esta, em maior ou menor grau, está sempre à espreita, uma vez que, revisitando o próprio passado mais remoto, necessariamente a infância vem ao primeiro plano em diversos momentos.

Mas o título da seção pode também ser visto como mais um reflexo do ambiente patriarcal e de forte autoridade descrito na seção anterior. O título “O menino e os grandes” sugere o foco na relação do Drummond criança com os adultos, aqueles que detêm o poder nesta ordem social, ao contrário do título do livro, que sugere a relação entre a infância e a velhice do próprio poeta.

Para nossa argumentação crítica, esta seção seria talvez menos importante, não fosse o fato de também estar impregnada da ordem social descrita na seção anterior, da representação de Itabira, da empresa rural da família e de todo o ambiente socioespacial onde se desenvolve essa infância que ora é objeto da nostalgia do “ancião”. Analisemos, por exemplo, o poema “Cheiro de couro”:

Em casa, na cidade,
vivo o couro
a presença do couro
o couro dos arreios
dos alforjes
das botas
das botinas amarelas
dos únicos tapetes consentidos
sobre o chão de tabuões que são sem dúvida
formas imemoriais de couro.

Vivo o cheiro do couro,
bafo da oficina do seleiro
suspenso no quarto de arreios.
Surpreendo, apalpo o cheiro futuro
dos bois sacrificados
olhando
a parada estrutura dos bois vivos.

Aspiro, adivinhando-o,
o cheiro do couro nonato
da cria na barriga da vaca Tirolesa
que um dia será carneada.

O couro cheira há muitas gerações.
A cidade cheira a couro.
É um cheiro de família, colado aos nomes.
(ANDRADE, 2006, p. 304)

Este poema é novamente o reconhecimento da imbricação entre Itabira, a atividade agropecuária e a sempre tão presente “empresa da família”. Em casa e na cidade, vive-se o couro, a presença e o cheiro do couro. Tão onipresente é o couro que se pode sentir seu “cheiro futuro” “olhando / a parada estrutura dos bois vivos”, pois “o couro cheira há muitas gerações. / A cidade cheira a couro. / É um cheiro de família, colado aos nomes”. (ANDRADE, 2006, p. 304)

Podemos neste poema observar ecos do poema “O viajante pedestre”, em que o trabalho do fazendeiro “vem de antes / de ter nascido”, “de índios / e mineradores”, como o couro, representação do trabalho do fazendeiro, que “cheira há muitas gerações”. Assim, podemos ver que, tanto no olhar mais maduro de um “menino antigo” quanto no olhar mais ingênuo de um “menino novo”, destaca-se muito claramente a representação do contexto geográfico-social em que o poeta passa sua infância e juventude. E novamente, também a questão sensível da autoridade e do poder se faz notar, como no poema “Confissão”:

Na pequena cidade
não conta seu pecado.
É terrível demais para contar
nem merece perdão.
Conta as faltas simples
e guarda seu segredo de seu mundo.

A eterna penitência:
três padres-nossos, três ave-marias.
Não diz o padre, é como se dissesse:
- Peque o simples, menino, e vá com Deus.

O pecado graúdo
acrescido do outro de omiti-lo
aflora noite alta
em avenidas úmidas de lágrimas,
escorpião mordendo a alma
na pequena cidade.

Cansado de estar preso
um dia se desprende no colégio
e se confessa, hediondo.
- Mas você tem certeza de que fez
o que pensa que fez, ou sonha apenas?
Há pecados maiores do que nós.
Em vão tentamos cometê-los, ainda é cedo.

Vá em paz com seus pecados simples,
reze três padres-nossos, três ave-marias.
(ANDRADE, 2006, p. 265)

Nesses versos, podemos ver a representação de um ambiente opressor – com uma certa dose de humor e uma grande dose de ironia, mas ainda assim opressor. O tema do poema é o código moral de uma “pequena cidade” – que só podemos supor ser Itabira –, cujas vicissitudes aparecem pelas lentes ingênuas – embora já sensíveis e críticas – de um “menino pecador”. A autoridade responsável pela aplicação desse código moral é o padre, que sempre prescreve, independentemente do pecado, a mesma “eterna penitência: três padres-nossos, três ave-marias”. Essa é a penitência genérica para os “pecados simples”; os “pecados graúdos”, nessa cidade, não se ousa confessá-los, até que eles aflorem “noite alta / em avenidas úmidas de lágrimas, / escorpião mordendo a alma / na pequena cidade”, até o momento em que, “cansado de estar preso / um dia se desprende no colégio / e se confessa, hediondo”. Mas, surpreendentemente, o confessor se recusa a acreditar no confessado.

Este poema ilustra ao mesmo tempo a rigidez e a hipocrisia de um código moral, que o eu lírico faz questão de situar num espaço social específico já na sentença introdutória do poema: “Na pequena cidade”. Desta forma, podemos ver que mesmo a representação de percepções – sociais, morais ou geográficas – de infância, pelas lentes de um assustado garoto oprimido por seus “pecados graúdos” e pela exigência tácita de sufocá-los, contribui para a elaboração de uma visão do espaço social e cultural que integra as páginas de “Menino Antigo” e tanta importância tem na construção do homem, do poeta e da obra.

Repete-se, aliás, a representação desse ambiente opressor em outros poemas da seção, o que confirma que esta não é uma questão fortuita, tampouco de menor importância, como por exemplo no poema “O padre passa na rua”:

Beijo a mão do padre
a mão de Deus
a mão do céu
beijo a mão do medo
de ir para o inferno
o perdão
de meus pecados passados e futuros
a garantia de salvação
quando o padre passa na rua
e meu destino passa com ele
negro
sinistro
irretratável
se eu não beijar a sua mão.
(ANDRADE, 2006, p. 270)

Na representação ingênua da criança assustada, a mão do padre, autoridade suprema, é ao mesmo tempo a mão de Deus, a mão do céu e a mão (do medo) do inferno. Novamente, há o tema do pecado⁵⁰ e sua absolvição e, pelo poder de condenar e absolver, uma cena cotidiana (um homem passa na rua) se transforma numa representação do destino – negro, sinistro e irretratável caso o menino não beije a mão do padre, a mão de Deus e do céu. No poema “Certas Palavras”, o tema é também o do *pecado*, mas de forma mais velada, pois sem menções claras mas cercando a questão da sexualidade:

Certas palavras não podem ser ditas
em qualquer lugar e hora qualquer.
Estritamente reservadas
para companheiros de confiança,
devem ser sacralmente pronunciadas
em tom muito especial
lá onde a polícia dos adultos
não adivinha nem alcança.

Entretanto são palavras simples:
definem
partes do corpo, movimentos, atos
do viver que só os grandes se permitem
e a nós é defendido por sentença
dos séculos.

E tudo é proibido. Então, falamos.
(ANDRADE, 2006, p. 257)

Aqui, destaca-se mais a questão do interdito, da proibição moral, sobretudo um ambiente de patrulhamento incisivo representado pela figuração de uma “polícia dos adultos”, que parece reprimir principalmente o conhecimento do corpo. É nítido, entretanto, o tensionamento desse rígido código de conduta, a sensibilidade de sua opressão e a disposição de extrapolá-lo. Destaque-se que a principal forma de transgressão proposta é pela *fala*, que pode representar a expressão pessoal, a expressão do eu, a *lírica*.

Novamente, devemos nos referir ao que afirmamos ao final da seção precedente. As questões sociais (aqui entendidas em sentido amplo, como questões de sociedade, costumes, cultura e relações interpessoais em comunidade, como aparecem nas representações do próprio poeta) são muito expressivas na vivência de sua infância e juventude para não terem influenciado a estruturação da grande sensibilidade social que vai se manifestar na obra do poeta maduro.

⁵⁰ Também merece menção em relação ao tema do pecado em “Menino Antigo” o poema “Sentimento de Pecado”, que divide-se em duas seções e infelizmente já não poderemos transcrever e analisar por questões de espaço.

O poema “Iniciação Literária”, por exemplo (que integra a mesma seção), é importante no sentido de situar a consciência do poeta em relação ao importante papel do ambiente de sua infância para a formação do Drummond escritor – que, como já afirmamos, tem evidentemente as mesmas raízes do Drummond cidadão. De qualquer maneira, é importante identificar como isso se manifesta na própria poesia:

Leituras! Leituras!
Como quem diz: Navios... Sair pelo mundo
voando na capa vermelha de Júlio Verne.

Mas por que me deram para livro escolar
a *Cultura dos Campos* de Assis Brasil?
O mundo é só fosfatos – lotes de 25 hectares
– soja – fumo – alfafa – batata-doce – mandioca –
Pastos de cria – pastos de engorda.

Se algum dia eu for rei, baixarei um decreto
condenando este Assis a ler a sua obra.
(ANDRADE, 2006, p. 246, grifo do autor)

Aqui, título e conteúdo definem como iniciática parte de sua remota bibliografia escolar. Como podemos notar, não falta o indispensável Júlio Verne, mas destaca-se a “Cultura dos Campos de Assis Brasil”, onde “O mundo é só fosfatos – lotes de 25 hectares / – soja – fumo – alfafa – batata-doce – mandioca – / pastos de cria – pastos de engorda”, isto é, o ambiente rural é transposto aos livros. O livro de Assis Brasil representa aqui a tradução simbólica do ambiente rural concreto onde o poeta vive sua primeira infância. O escritor em formação vive os campos e lê os campos: este é o “seu mundo”, as raízes de sua formação e de sua literatura.

Será mera coincidência a referência ao mesmo tempo a Assis Brasil e Júlio Verne? O primeiro é ironizado pelo poeta, que não parece muito satisfeito com sua leitura, mas ainda assim reconhece-lhe a importância, situando-o como parte de sua “Iniciação Literária”; o segundo, em contrapartida, parece ser mais apreciado, e o que há em comum entre ambos é, sem dúvida alguma, o espaço: o campo no primeiro; as viagens (“Sair pelo mundo / voando na capa vermelha de Júlio Verne”) no segundo.

Este poema nos ajuda a perceber que também o espaço, em casa, na fazenda ou na escola, é como a sociedade uma questão muito presente na formação biobibliográfica do poeta, o que pode igualmente explicar a importância de sua representação na obra drummondiana.

Para encerrar esta seção, gostaríamos de analisar um último poema, “Descoberta”, em que o tema central parece ser o da alienação (“E esse alheamento do que na vida é porosidade e

comunicação”, que o eu lírico já identifica como típico de Itabira em sua “Confidência do Itabirano”), expressa também em termos irônicos e com sua dose peculiar de humor:

Cadete grava para a Casa Edison, Rio de Janeiro.
O reizinho de Portugal retira-se para a Inglaterra.
O cometa já não viaja para Oliveira Vale & Cia.,
agora ocupa o céu inteiro na noite de 19 de março.
O Ministro da Guerra vira Presidente,
vasos de guerra bombardeiam a Capital,
marinheiros degolam almirantes,
o mundo vai acabar
mas eu sigo a pé para a aula de Mestre Zeca e descubro a letra A,
[rainha das letras.

(ANDRADE, 2006, p. 243)

A alienação é da infância e de Itabira. O mundo em ebulição “prossegue seu giro”, como no poema “Passagem da Noite”, de “A rosa do povo”, mas Itabira parece “tudo ignorar”: alheia às pressões, a vida cotidiana da pequena cidade parece não se alterar; alheio às pressões, um menino segue a pé para a aula de “Mestre Zeca” para descobrir a letra A, “rainha das letras”.

Novamente, podemos ver que o poeta não poupa um olhar crítico, mesmo direcionado à sua primeira infância, e esta é a condição para superar a alienação, para superar as relações sociais arcaicas, o patriarcalismo e exigências familiares que se aproximam do esgotamento. O reconhecimento do papel de Itabira contido na representação da infância faz-se acompanhar (e é pré-condição) da aspiração pela sua superação. Talvez por isso seja tão dolorosa aquela fotografia na parede de sua “Confidência do Itabirano”, certamente o elo mais indiscutível entre as duas fases poéticas. O retorno (crítico, afetivo e memorialístico) a Itabira mostra que as três décadas que separam as duas fases não amorteceram o peso daquela fotografia na parede.

Considerações Finais

O percurso que efetuamos até aqui nos mostra com muita clareza quão fértil para as pesquisas geo-literárias pode ser o estudo da obra lírica de Carlos Drummond de Andrade. A partir de uma amostra relativamente reduzida de sua obra logramos desenvolver uma reflexão geográfica aprofundada; é por isso que é com algum pesar que encerramos a análise dos poemas, deixando claro que passamos muito longe de esgotar a visão geográfica dessas três obras. Não obstante, essa reduzida seleção de poemas já nos deu matéria a dissertar por mais de cem páginas, uma amostra da “potencialidade geográfica” desta obra lírico-social.

Não somente da obra do poeta pudemos dissertar fartamente sobre o espaço, como da necessidade de estudo desta obra foram derivadas as considerações teórico-metodológicas que traçamos nos dois primeiros capítulos. O breve périplo no histórico das pesquisas geo-literárias mostrou-nos que o estudo da lírica responde adequadamente a uma aspiração filosófica e sensível da geografia contemporânea: a recuperação do sujeito, tão subestimado pela geografia de inspiração positivista, como um dos artífices da produção e reprodução do espaço – recuperação que atinge patamares mais profundos no seio da geografia humanista. A aproximação em direção à lírica e à geografia humanista exigiu também que pensássemos o sentido do humanismo, enquanto conceito, do qual se deriva um conjunto de posições teórico-metodológicas e por trás do qual podemos encontrar um conjunto de valores. Além do mais, a necessidade de estudo de uma obra poética impeliu-nos à fundamental reflexão a respeito da lírica, suas possíveis definições e suas relações com a geografia e o espaço.

É de fato importante perceber quantos aspectos da geografia são postos em questão simplesmente pela aproximação da literatura e, ainda mais, pela aproximação da poesia. No decorrer desta dissertação, cremos ter logrado mostrar que a poesia, matéria sensível e controversa, tensiona a geografia do ponto de vista crítico e teórico-metodológico e é precisamente desta tensão que deriva a fertilidade do assunto.

É necessário esclarecer que o projeto inicial deste trabalho propunha não somente analisar como o espaço se manifesta na obra, mas também como a obra se manifesta no espaço. Como afirmamos no capítulo “Por uma geografia da lírica”, a obra de Carlos Drummond de Andrade teve impactos no espaço local de Itabira, estimulando todo um circuito cultural e a preservação de determinados elementos do patrimônio histórico. Não obstante o caráter fundamental da

contribuição empírica da literatura, no momento em que nos lançamos à leitura e ao estudo das obras, verificamos a grande expressividade de seu conteúdo geográfico, de maneira que trabalhar nas duas frentes se tornou impossível diante dos limites impostos por esse tipo de trabalho. Decidimos nos dedicar primeiramente, então, ao trabalho crítico, ficando a empiria da pesquisa limitada às próprias obras.

Este trabalho crítico nos permite afirmar com segurança que o espaço é uma dimensão importante da lírica de Carlos Drummond de Andrade. Na fase do “Drummond ápice”, que compreende sobretudo a publicação de “A rosa do povo”, mas também envolve, alguns anos antes, a publicação de “Sentimento do Mundo”, lá está o espaço – muitas vezes como consequência da dimensão social desta lírica, outras, porém, de forma autônoma, integrando a sensibilidade de um autor que anseia por participação. Três décadas mais tarde, no retorno lírico a Itabira e à infância, lá está novamente o espaço, desempenhando um papel de expressiva importância.

Podemos dizer que “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo” são “livros urbanos”, compreendendo por isto que são obras influenciadas por uma sensibilidade da cidade e pelos grandes temas da vida urbano-industrial. Paulatinamente, vemos nestas obras surgirem recortes da paisagem urbana, a cotidianidade urbana, as contradições do espaço da grande metrópole, a representação do trabalho e do trabalhador, indícios de luta de classes e em determinados momentos a radicalização política da lírica de um poeta decidido a olhar para a sociedade e dela participar através da poesia.

Esse mergulho na cidade traz consigo as representações da modernidade (paisagem urbana, cotidiano, contradições urbanas e luta de classes são, por exemplo, temas típicos do mundo moderno). Drummond não é exatamente um poeta que manifesta a modernidade pela radicalização da desestruturação formal e da metalinguagem: pelo contrário, sua poesia, mesmo no apogeu de sua sensibilidade social, o início da década de 1940, tem um caráter inteligível e, justamente porque social, refere-se mais ao mundo que a si mesma. Lembremos o que afirma Friedrich (1978, p. 16) a respeito da lírica moderna: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os”. Evidentemente, encontramos essa “deformação” em Drummond, por exemplo no evento absurdo de uma flor nascer do asfalto, em “A flor e a náusea”, “A rosa do povo”; não obstante, também

encontramos conteúdos tratados de forma descritiva e uma linguagem mais informativa, que, reconheçamos, facilita o acesso à sua poesia e contribui para torná-la mais *pública*. É por isso que pudemos identificar a modernidade mais no conteúdo e nos temas, o que enriqueceu nossas reflexões.

“Sentimento do Mundo”, em que pese estar atrelado a todo esse universo, ainda carrega mais claramente “resquícios” do poeta de Itabira, representado pela “Confidência do Itabirano” que tempera o “Sentimento do Mundo”, os dois poemas que abrem o livro. Aparentemente, o poeta vacila entre a pulsão de mergulhar na metrópole e a nostalgia da vida itabirana, mais provinciana. Esses polos (província-metrópole), de acordo com a interpretação de Sant’Anna, fazem parte do conjunto de oposições que é peculiar à obra drummondiana, portanto o acompanham durante toda a sua trajetória. Estão, assim, também presentes em “A rosa do povo”, mas nesta se manifestam de forma mais nítida a modernidade e a expressão urbana e, claramente, uma associação entre modernidade e vida cotidiana.

Podemos dizer que a “condição urbana” é, geograficamente, o núcleo ao qual esses livros retornam, mas deles não estão ausentes outros temas tributários dessa condição ou por ela influenciados. É significativo, desta forma, o tema da utopia em “A rosa do povo” (seção 4.5), tingido das grandes aspirações do pensamento radical da primeira metade do século XX e consciente do papel da cidade na modernidade: o ambiente próprio para a realização da utopia é a cidade, uma “Cidade Prevista”, onde o poeta parece representar o “fim da história”, a completa igualdade, a paz absoluta. É muito significativa a consciência dessa preponderância da vida urbana no mundo moderno, ao mesmo tempo causa do presente e condição do amanhã, da esperança. O tema do medo (seção 4.4), da mesma forma, pode ser visto como corolário dessa condição – a “grande angústia da vida moderna” é pública e notória; ou, ainda, o tema da decadência rural (seção 4.8) ou da técnica, em “Sentimento do Mundo” (seção 3.8). Também quando ensaia a compreensão da América (seção 4.6), perpassa o tema da cidade. O mesmo tema é também visível no vocabulário e nas comparações que pudemos estabelecer entre os três livros com base em nosso trabalho empírico com as palavras.

Esta percepção pode elucidar aspectos da produção lírica do Drummond desta fase. Neste sentido, seria interessante analisar sua produção poética imediatamente anterior ou subsequente, procurando identificar se essa sensibilidade urbana também se mostra presente. É também preciso deixar claro que, sob o prisma de “versos urbanos”, diversas outras poesias de “Sentimento do

Mundo” e “A rosa do povo” merecem ser estudadas – novamente, lembramos que, infelizmente, por conta de nossos limites, tivemos de deixar diversos poemas interessantes fora da análise crítica, embora tenham integrado a análise vocabular.

O contraste entre “Menino Antigo” e esses dois “livros urbanos” é desde o início gritante. Os títulos das seções, as referências mais elaboradas à natureza, a maior presença do campo e de Itabira indicam desde o princípio que passamos a outro ambiente e outra paisagem. Em nenhuma hipótese se poderia qualificar este livro como “livro urbano”, embora o epíteto de “livro rural” possa soar estranho. Por quê? Talvez porque a cidade seja uma presença mais perene na poesia moderna do que o campo, justamente por estar no centro do processo histórico-geográfico que engendra a modernidade – é por isso, por exemplo, que Paris é tão importante na obra de um “poeta-símbolo” da modernidade como Baudelaire.

Não importando tanto o rótulo quanto o conteúdo, o campo ganha um nítido espaço no livro de 1973. Retomemos o que afirma Pignatari (1971, p. 100): “Itabira é para Drummond o que Dublin é para Joyce”. O autor refere-se, evidentemente, ao significado lírico que as cidades adquirem na obra de ambos, não implicando sua situação geográfica que, obviamente, diferencia-se amplamente. Dublin é uma capital, uma metrópole; Itabira, uma cidade do interior, “provinciana”. Polo de mineração, não muito distante de uma capital de estado, mas, como mostra “Menino Antigo”, imiscuindo elementos rurais e urbanos no cotidiano, na cultura e na economia, a exemplo da mula do leite que “cumpre ordem do pasto” na cidade, no poema “Mulinha”, cena impensável no Rio de Janeiro da década de 1940, então capital federal.

Como demonstramos estatisticamente, ao contrário de “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, em que o vocabulário sobre a cidade é muito superior ao vocabulário sobre o campo, em “Menino Antigo”, no retorno a Itabira, o vocabulário sobre o campo é superior ao vocabulário sobre a cidade, mas a discrepância é muito menor que nos livros anteriores, fato que também nos impede de definir este livro de 1973 como “livro rural”. Ou seja, o retorno ao campo é evidente, mas, pelas próprias peculiaridades de Itabira, onde rural e urbano se imiscuem em tantos aspectos, o ambiente urbano permanece como uma presença importante, ainda que menor.

E podemos dizer que neste livro a representação da totalidade social é mais clara e mais completa. Não queremos com isso dizer que os livros da década de 1940 não sejam intensamente sociais. São, mas de forma distinta. Em “Sentimento do Mundo” e “A rosa do povo”, temos a nítida percepção que o poeta olha para a cidade e expressa, em muitos momentos quase *relata*, a

totalidade social que ali vê. “Menino Antigo” é um livro de raízes e, à medida em que as vasculha, um livro “radical” – já num sentido mais intelectual, *histórico*, que político (como tão claramente é o seu lirismo de “A rosa do povo”).

“Menino Antigo” busca a história de um ambiente social, econômico, cultural e político. Perscruta mais claramente determinado passado social. Nele encontramos uma estrutura familiar, a questão da autoridade, do poder, a relação de gerações, a organização política e, por isso – e também, evidentemente, por estarmos diante de uma obra mais extensa – podemos reunir mais elementos para traduzir o quadro de uma totalidade social. Sugerimos no decorrer da análise crítica que o ambiente de formação do poeta, com seus traços de um Brasil arcaico e seu ambiente social onipresente e opressor, pudesse ser uma das razões de sua intensa sensibilidade social. A grande metrópole, em tese, favorece mais a solidão e o individualismo, sendo mais propícia à formação de um lirismo mais autocentrado. Esta é apenas uma hipótese, tributária de um olhar geográfico em direção à obra do importante poeta que foi Carlos Drummond de Andrade.

Gostaríamos de lembrar que também “Menino Antigo” se abre a uma miríade de outras abordagens com olhar geográfico. Pelas limitações às quais diversas vezes já nos referimos, pudemos analisar com minúcia crítica apenas 25 poemas de 212. Esse grupo, acrescido à análise vocabular da totalidade da obra, nos deu um bom panorama sobre o livro, mas há ainda todo um universo a ser explorado: foi certamente em “Menino Antigo” que a seleção dos poemas foi mais difícil, tanto pelo número de peças que tiveram de ser excluídas quanto pelo extenso número de poemas imbuídos de um forte componente geográfico, fatos que reforçam a pertinência do estudo geo-literário da poesia drummondiana.

O que podemos dizer com absoluta segurança, cremos ter demonstrado no decorrer do trabalho e envolve as três obras é que nelas encontramos fartamente as representações do espaço, do Rio de Janeiro, de Itabira, de Minas Gerais, da cidade, da modernidade, do campo, da natureza ou da paisagem, sendo o espaço um componente importante, senão fundamental, de uma poesia que rompe as barreiras do lirismo individualista para tornar-se *pública*, “do mundo”, da sociedade e do espaço. O espaço é *representado* porque o poeta olha para o mundo, para os homens e a natureza, e os expressa a partir de sua sensibilidade, de sua história e de suas aspirações, com a linguagem como mediadora. O espaço representado não é o próprio espaço, mas é tributário dele.

Gostaríamos de encerrar este trabalho por uma necessária autocrítica, direcionada aos seus possíveis frutos geográficos. cremos ter demonstrado que houve um trabalho frutífero com as obras, e algumas de nossas reflexões podem dar modestas contribuições à crítica literária e a uma visão plural da obra de Carlos Drummond de Andrade. Desde o princípio, entretanto, procuramos afirmar e reafirmar nosso compromisso com o pensamento geográfico e nossa identificação essencial com a geografia e as pesquisas geo-literárias. Chegando ao epílogo do trabalho, é inevitável nos questionar qual ou quais foram nossas efetivas contribuições à geografia.

É certo que é impossível pensar a literatura, por qualquer viés, sem passar pela crítica literária e sem buscar contribuir, de alguma forma, com os estudos literários. Mas nossa identidade geográfica nos impede de nos contentar exclusivamente com essas contribuições. Naturalmente, a história da geografia, seu estatuto no interior do pensamento científico e a forte influência do pensamento positivista e neopositivista na história epistemológica da disciplina nos compelem a buscar os desdobramentos práticos, *empíricos* de nossos objetos de estudo e de nossas pesquisas. O componente empírico da geografia é inquestionável, é um corolário de todas as categorias fundamentais da disciplina, espaço, região, território, paisagem e lugar. Também por isso, como demonstramos no primeiro capítulo, correntes teórico-metodológicas como a marxista e a neopositivista foram, de forma absolutamente distinta e por motivos opostos, intensamente práticas – no caso da última, talvez mais *pragmática* que prática.

Essa herança não é inócua e nos influencia, de forma que nos questionamos insistentemente sobre o traço empírico, prático deste trabalho, num primeiro momento encarando como parte dele pensar os desdobramentos concretos da obra no espaço. Como já afirmamos, tivemos de abdicar desta parte do trabalho pelas limitações naturais que envolvem uma pesquisa neste estágio.

Abdicamos das contribuições empíricas, mas não de buscar contribuir, mesmo que modestamente. Assim, podemos dizer que a principal contribuição que encontramos através do estudo da obra drummondiana é *intelectual*, crítica. Refere-se a todos os elementos que podemos colocar em discussão e debater no decorrer desta dissertação, discussão que, cremos, é capaz de sensibilizar para a questão da presença do espaço na literatura, na poesia e para a relação sensível do sujeito com a produção do espaço.

Se este trabalho encorajar outros geógrafos a olhar com sensibilidade para as obras líricas, para os poetas brasileiros, especificamente para a obra de Carlos Drummond de Andrade ou para as relações entre poesia e espaço, será já uma grande conquista. Seja de um ponto de vista teórico ou prático, “o maior poeta social de nossa literatura contemporânea” indica-nos que é possível pensar e formular uma *geografia da lírica*.

Referências Bibliográficas

AB'SABER, A. **Os Domínios de Natureza do Brasil: Potencialidades Paisagísticas**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, C. D. **Confissões de Minas**. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1944.

_____. **Alguma Poesia**. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Boitempo – Menino antigo**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Sentimento do mundo**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **A rosa do povo**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Nova Reunião. 23 livros de poesia**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAILLY, A.S; DEBARBIEUX, B. Géographie et représentations spatiales. In: BAILLY, A.S et al. **Les concepts de la géographie humaine**. 3. ed. Paris: Masson, 1995, capítulo 14, p. 157-164

BAILLY, A.S; POCOCK, D.C.P. L'humanisme en géographie. In: BAILLY, A.S et al. **Les concepts de la géographie humaine**. 3. ed. Paris: Masson, 1995, capítulo 15, p. 165-171

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BROSSEAU, M. **Des romans géographes**. Paris: L'harmattan, 1996.

BUTTIMER, A. Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da Geografia**. 2.ed. São Paulo: Difel, 1985, capítulo 8, p. 165-193

CAMILO, V. A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo, **Revista da USP**, São Paulo, n.53, p. 64-75, 2002

CANDIDO, A. **Plataforma da nova geração**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 jul. 1943, p. 4. Depoimento a Mário Neme.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4 ed. v. 2, São Paulo: Martins, 1971.

_____; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira: História e Crítica**. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v. 2. Modernismo

_____. A poesia pantagruélica. In: **O discurso e a cidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010, p. 197-213

_____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 69-99

CARA, S. A. **A poesia lírica**. 1.ed. São Paulo: Ática, 1985

CARPEAUX, O. M. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, S. **Carlos Drummond de Andrade. Coleção Fortuna crítica 1**, 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

CONDEPHAAT. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <www.condephaat.sp.gov.br>. Acesso em: 20 mar. 2014.

CORRÊA, R. L. Da Nova Geografia à Geografia Nova. In: CORREA, R.L. **Geografia e sociedade: os novos rumos do pensamento geográfico**. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Ano 74, v. LXXIV, 1980, p. 5-12.

DANIELS, S. Arguments For a Humanistic Geography. In: BARNES, T; GREGORY, D. **Reading Human Geography. The poetics and politics of inquiry**. London: Arnold, 1997, section 7, chapter 21, p. 364-376

DIAS, A. G. **Primeiros Cantos: poesias de A. Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1846.

ELIOT, T.S. Shakespeare and the stoicism of Seneca. In: ELIOT, T.S. **Selected Essays**. London: Faber and Faber, 1951, p. 126-140

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUNDAÇÃO CULTURAL CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (FCCDA). Disponível em: <<http://www.fccda.mg.gov.br>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

GOMES, P. C. C. **Geografia e Modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GONÇALVES, L. F. **O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão eletrônica monousuário. Disponível em CD-ROM. São Paulo: Objetiva, 2009.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Aglomerados Subnormais. Primeiros Resultados**. Censo demogr., Rio de Janeiro, p.1-259, 2010.

KOZEL, S. As representações no geográfico. In: MENDONÇA, Francisco; KOZEL, Salete. **Elementos de Epistemologia da Geografia Contemporânea**. Curitiba: EDUFPR, 2002, p. 215-232

LAFAILLE, R. Départ: Géographie et poésie, **The Canadian Geographer** 33, n. 2, p. 118-130, 1989

LEFÈBVRE, H. **Position: contre les technocrates**. Paris: Gonthier, 1967.

_____. **La vie quotidienne dans le monde moderne**. Paris: Gallimard, 1968

_____. **Posição: contra os tecnocratas**. São Paulo: Documentos, 1969.

_____. **Au delà du structuralisme**. Paris: Éditions Anthropos, 1971.

LÉVY, B. Géographie humaniste et littérature: notes de lecture. **Brouillon Dupont**, Avignon, n. 11, p. 37-59, 1983

_____. **Géographie humaniste et littérature: l'espace existentiel dans la vie et l'oeuvre de Hermann Hesse, 1877-1962**. Genebra: Université de Genève, 1987.

_____. Géographie culturelle, géographie humaniste et littérature : Position épistémologique et méthodologique. **Géographie et Cultures**, n.21, p. 27-44, 1997.

LOWENTHAL, D. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da Geografia**. 2.ed. São Paulo: Difel, 1985, capítulo 6, p. 103-141.

MAIAKOVSKI, V. **Maiakóvski: vida e poesia**. São Paulo: Martin Claret, 2006

MANN, H. **O pensamento vivo de Nietzsche**. São Paulo: Martins, E. da Universidade de São Paulo, 1975.

MARANDOLA JR., E. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea, **Geograficidade**, v.3, n.2, 2013, p. 49-64

MARTON, S. **Nietzsche: Uma filosofia a marteladas**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

MONTEIRO, C. A. F. **O mapa e a trama: ensaio sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas**. 1.ed. Florianópolis: EDUFSC, 2002.

MORAES, A. C. R. **Geografia: pequena história crítica**. 18 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

MORIN, E. Colóquio sobre um humanismo reinventado. In: MORIN, E. **A minha esquerda**. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 127-144

NEME, M. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Globo, 1945.

NERUDA, P. **Confesso que vivi**. 7 ed. São Paulo: Difel, 1974

_____. **Antologia Poética**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. **As uvas e o vento**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NIETZSCHE, F. **Par-delà bien et mal**. Paris: Gallimard, 1971.

_____. **A gaia ciência**. 5 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

_____. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OLIVEIRA, L. Ainda sobre percepção, cognição e representação em geografia. In: MENDONÇA, F.; KOZEL, S. **Elementos de Epistemologia da Geografia Contemporânea**. Curitiba: EDUFPR, 2002, p. 189-196

PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGNATARI, D. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971

PONCIONI, C. Drummond, o favelário e o patrimônio. **Navegações**, v. 2, n. 1, p. 17-23, 2009

RECLUS, E. Renaissance, Tome IV, Chapitre XI. In: RECLUS, E. **L'Homme et la Terre**. Paris: Librairie Universelle, 1905.

ROMANELLI, C. **Na trilha das lendas**. In: Revista de História, 2010. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/na-trilha-das-lendas>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

SANT'ANNA, A. R. **Drummond: o gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia/Editor, 1972.

_____. A flor, a vida, a poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SARTRE, J. P. O existencialismo é um humanismo. In: SARTRE, J.P; HEIDEGGER, M. **Os pensadores XLV. Jean Paul Sartre/Martin Heidegger**. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SIMON, I. M. **Drummond: uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

SUZUKI, J. C. O poeta, a cidade e o esfacelamento do indivíduo na modernidade: uma leitura de “A rosa do povo”. In: MARANDOLA JR, E.; GRATÃO, L.H.B. **Geografia e literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010, p. 243-256

TUAN, Y. F. Reflections on Humanistic Geography. **Journal of Architectural Education**, v. 30, n. 1, p. 3-5, 1976

_____. Geografia Humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da geografia**. 2.ed. São Paulo: Difel, 1985, capítulo 7, p. 143-164

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.**
Londrina: EDUEL, 2012.

VIVA ITABIRA. Disponível em: <www.vivaitabira.com.br>. Acesso em: 25 jul. 2014.

ANEXOS – Vocabulário

ANEXO A – Sentimento do Mundo

Poemas	Vocabulário Geográfico
Sentimento do mundo	Mundo (título); céu; pântano; guerra; fronteiras; amanhecer (2)
Confidência do itabirano	Itabirano (título); Itabira (5); calçadas; horizontes; itabirana; Brasil; couro de anta; sala de visitas; ouro; gado; fazenda; funcionário público
Poema da necessidade	País; flores; mundo
Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte	Belo Horizonte (título); Rua do Chumbo; carro; serra; automóvel; praia; mundo; planetas; estrelas; Serra do Curral; hortas; Abrigo Ceará; espanholas; francesas; Brasil; carros; guardas-civis; gato; deserta; Serra; nuvem; Avenida Paraúna; estrelas.
Tristeza do império	campina; Paraguai; São Cristóvão; ninhos; arranha-céus; Copacabana; telefone automático
O operário no mar	Operário (6); mar; rua; fábrica; campo (2); árvores; Rússia; Araguaia; Estados Unidos; corre água; calor; operário; mar; navios; operário; mar; navios; operário; mar; exércitos; operário; peixes; atmosféricas; terra firme; mar; massas líquidas; formações salinas; fortalezas da costa; medusas
Menino chorando na noite	Rua (2); cidade (2); mundo (2);
Morro da Babilônia	Morro (6); urbano; cinema; Luanda; quartel; folhagem.
Congresso Internacional do Medo	Internacional (título); subterrâneos; sertões; mares; desertos; igrejas
Os mortos de sobrecasaca	-
Brinde no juízo final	Bonde; Brasil; <i>putschs</i> ; tropas de assalto; Rua Larga; ruas; Light
Privilégio do mar	Mar (2); edifício (2); mundo (2); oceano; edifícios; cimento armado; baía; cidade; águas tranquilas; marinheiros; esquadra
Inocentes do Leblon	Leblon (2); navio; emigrantes; areia;
Canção de berço	Mundo; chineses; via férrea; trem; oceanos; estrela; mundo;
Indecisão do Méier	Méier (2); cinemas.
Bolero de Ravel	-
<i>La possession du monde</i>	Monde (título); cidade; paisagem; Mangue; Pão de Açúcar; mamoeiros; Europa; América; ce cocasse fruit jaune.
Ode no cinquentenário do poeta brasileiro	Brasileiro (título); mundo (2); ilhas (2); sol; trópicos; fontes; polícia; andorinha; Lapa; argentino; carvoeirinhos; Recife; Paraguai; celeste; aurora; mundos; ônibus; operárias; guerra; Distrito Federal; cidade; oprimidos
Os ombros suportam o mundo	Mundo (2); trabalho; guerras; fomes; edifícios;
Mãos dadas	Mundo (2); realidade; presente (3); anoitecer; paisagem; ilhas; presentes;
Dentaduras duplas	Países; engenhos modernos;
Revelação do subúrbio	Minas; carro; subúrbio (3); campo; laranjais; Brasil
A noite dissolve os homens	ruas; campos; pátrias; mundo (2); Aurora (2); mundo fascista; amanhecer; antemanhã;
Madrigal Lúgubre	ruas; mundo; neblina; morro; guerra; Ásia; Ásia; terra; mares; astros; mundos; ervas; lagarta
Lembrança do mundo antigo	Mundo (2); jardim (2); gramado; pontes; relva; Alemanha; China; céu; calor; insetos; bonde; jardins
Elegia 1938	Mundo; universais; calor; frio; parques; cidade; neblina; Grande Máquina; palmeiras; semear; chuva; guerra; desemprego; injusta distribuição; ilha de Manhattan
Mundo Grande	Mundo (6); rua (4); navios; petróleo; cidades submersas; países imaginários; habitar; ilhas (3); grande mundo
Noturno à janela do apartamento	mundo; mar; Ilha Rasa;

ANEXO B – A rosa do povo

Poemas	Vocabulário Geográfico
Consideração do poema	Outono; céu; camélias; minha terra; praça; estalagem; mercados; fronteiras; comércio; longínquos; rocha; peixes; navio; aves; faróis; mar negro; viagem; bonde; rua; colégio; grama; povo.
Procura da poesia	sol estático; viagem; cidade; máquinas; casas; mar; ruas; natureza; sociedade; chuva; iate; rio difícil
A flor e a náusea	Classe; rua; mercadorias; torre; sol; cidade; mundo; terra; flor (3); bondes; ônibus; rio de aço do tráfego; negócios; pétalas; capital do país; montanha; nuvens; mar; galinhas;
Carrego comigo	Flor; rio; mar (2); mundo; rua; fábrica; subúrbio
Anoitecer	Sino; sinos; buzinas; sirenes; pássaro; pássaros; multidões compactas; poço; mundo; corvos;
O medo	ditador; flores; natureza; árvores; fábricas; fomes; chovia; ventava; São Paulo (2); frio; Nevava; burgueses; estradas; águas poluídas; caules; ruas; edifícios; cidade (2); mundo (2); estrelas
Nosso tempo	Rua (4); leis; lírios; lei; cidade (3); lento; vale; Guerra; flores; praia; estrela; noite; copa de frutas ácidas; jardim central; urbano; pombas; cães errantes; animais caçados; esquina; céu (2); política; maçã; beco; polícia; aves; escritórios; rio; mar; peixes argênteos; cão; negócios; negócio (2); tráfego; multidões; bonde; brisa do sul; areia; aviões; praia; países; mundo; cartórios; propriedade; bancos; açúcar; formigas; crepúsculo; orquídeas; guerra; baratas; herança do gado; classe; governo; Estado; público; bicos coloniais; roça; milho; sol; diamantes; mundo capitalista; pedreira; floresta; verme.
Passagem do ano	Calor; lobo; amanhecer; calçada
Passagem da noite	vento; águas; submarino; roça; praia; mundo; ruas; florestas; terra
Uma hora e mais outra	nascer do sol; besta; burguês; lesmas; cinema; rosa; deserto; matéria; rua; catre; república; espaço; pontes; miséria; terra; folhagem
Nos áureos tempos	Rua; jardins (2); cascata; espaço; chuva; cidade; coqueiro; mato; África; bondes; espaço; rios; diamante; arraial; bandeiras; espaço; relva; cão;
Rola Mundo	Mundo (5); Tempestade; chuva (2); cascata; brisa; sapo; morro; flores; mar negro; leão; país; pomba; oceano; navegação; barcos; faróis; mar; inseto; pôr de tarde; países
Áporo	inseto; terra; país bloqueado; raiz; minério; orquídea
Ontem	Pétalas; árvore; galho;
Fragilidade	Nuvens; verão; aves; navios; ondas; terra
O poeta escolhe seu túmulo	Tróia; erva; coelhos; rio; ramo
Vida Menor	exílio; terra; calor; ar
Campo, chinês e sono	Campo (7); chinês (5); mundo; Formigas; estrelas; peixes; árvores; terra; nuvens;
Episódio	Boi (2); fazendas; rosa; tráfego; reino; País Profundo
Nova canção do exílio	Exílio (título); sabiá (4); palmeira (4); aves; céu; flores; mata;
Economia dos mares terrestres	Povos; índios; flores; mosca
Equívoco	lua; passarinhos; céu; neblina; praça; rios; jardim; funcho; coral; flores de velho; peixe
Movimento da espada	Sol (4); pérolas; mar; ondas (2)
Assalto	vertentes; clima; concha
Anúncio da rosa	flor; Primavera; rosa (8); pétala; auroras; estâncias; flores; caule; paisagem; exílio; comércio; burguesia;
Edifício São Borja	São Borja (15); Chile; estrelas; navios; viagem; cidade; Amazônia; terras; mar; jardim; caça; Canoa; peixes; jandaia; madréporas; anêmonas; guerras púnicas; gregos; povoada.
O mito	latifúndios; iates; povo (2); bicho; rua; rosa; ruas; peixe; operários (2); boiadeiros; Leblon; Cólquida; táxi; praia; mar; cações; farol; fortaleza; salsugem; raça branca; flores; burguês; cidade; Lua; território; mundo sem classe e imposto; mundo
Resíduo	rosa; ponte; folhas de grama; folhas; flor branca; trem; norte; barco; Londres; poço; rios;

	peixes; rã; ondas; nuvens; pontes; túneis; cárcere; classe; rato
Caso do vestido	fazenda; carro; ouro; ruas; ponte; rio; febre terçã; mundo (2); cobra; plantas; correnteza; sumidouro; camélia; estrada
O elefante	Elefante (6); madeira; paina; arquitetura; mundo (2); bichos; flores; nuvens; rua; povoada; cidade; luar; oceano; raiz das árvores; conchas; troncos; plantas; campo; sítios; folhas; formiga; engenho
Morte do leiteiro	País (3); subúrbio; vaca; cidade; Rua Namur; entreposto; casas; mercadoria; beco; flor; cão; gato; bairro; madrugada; rua; polícia; propriedade; leiteiro; ladrilho; aurora
Noite na repartição	rios; mercado; Araguaia; flor; escravo; bicho; onça; galho; árvores; formigas; tronco; moscas; exércitos; americano; céu; alecrim; alga; aranha(3); vaga-lume; rosa; aranha-tatânica; corvos; noite; Inglaterra; seres vivos; estrela; mundo (2); nuvens-azuis; zebra; negócios; guerra; teia; pomba (3); bichos;
Morte no avião	rua (2); banco; polícia; escritórios; peixe (2); sol; bondes; cidade grande; cafés; Estados Unidos; mosca; edifícios; comércio de atacado; cidade (2); carro (2); lugar; campo; ramallete; negócios; região; Ruas; nuvens; morros; frio; estelares; terra; ave; terra; atmosférico; raio
Desfile	cidade; mar; cão; colunas de ar; cerração; névoa; mundo; guerra; Halley; despenhadeiro; túnel; rio; correnteza; planta
Consolo na praia	praia (título); navio; terra; cão; mundo errado; águas; areia; vento
Retrato de família	monarquia; jardim; flores; areia; oceano; lugar; voar; matéria
Interpretação de dezembro	judaico; neve; sertão; jardim; trem de ferro; caminhantes; cão; barata; rua; frio; castanhas; orvalhados; ruas; terra; país; lagartos; peixes; aranha; mosquitos; madeira; mina; caramujo
Como um presente	espaço; chuva; relento; frio; bois; Mata; soldados; rio; canoa (2); névoa; monarquia; escravidão; tirania familiar; mundo (3); Ásia; município; terra; lavouras; correio; cidade; rios; cavalo; gado; fazendas; governo; animais; cerca de espinhos
Rua da madrugada	Chuva (3); bondes; rua de asfalto; palmeiras; praia; pérolas; recifes; flores; passarinhos; calor; bens naturais; lama; madrugada; vento; trapiches; alvorecer; país; matinal; montanhas; ondas; Alçapões deserto;
Idade madura	frutas; mundo; cavalo; lagos; mata; jardins; pássaros; soldados; cidade; plantas; país; desertos; morros; regatas; proletários; condutos subterrâneos; massas de água salgada; bonde; barco; enxovia; inseto; maré; ruas; trânsito;
Versos à boca da noite	mundo; espaço; rua; mares; arbustos; jardim; guerra; Acre; Argentina; Bahia; atlas; País-do-riso; crepúsculo; universo
No país dos Andrades	país dos Andrades (4); formigas; porteiras; divisas; pastagens; fazenda; guerra; mercado; distritos; vertentes; país; governo; latifúndio
Notícias	mar; navio; praia; cidade; sertão; canoa
América	Rio (2); águas; galos; América (8); interior; cordilheiras (2); mar; oceanos; terra natal; bois; roça; mineral; folha; natureza humana; rua (5); Itabira (2); mapa; mundo (2); países; ilhas; promontórios; terra (2); navio; chineses; índios; negros; mexicanos; turcos; uruguaios; cidadezinha de Minas; erva; lua; rês; cobra; onça; diamante; cão; continente; estela maia; milho; cidade (2); frio; cidades (2); mapa; campo; ouro (2); ponte; soldados; revolução; animal; fábrica; desertos; plantas tristes; animais confusos; metal raro; país (2); metal; árvores; cabogramas; noite; Ermo; cidade grande; tempo colonial; Rio São Francisco; última luz da tarde; cavalo (2); iara vulcânica; mata; ilha; espaço; minas; avião; barco
Cidade Prevista	Cidade (título); Minas Gerais; Alto Araguaia; tupis; Amazonas; choça; sertanejo; subúrbio; mato; vila X; território; país (3); pátria; mundo (2); pátria sem fronteiras, sem leis e regulamentos; terra sem bandeiras, igrejas ou quartéis; ouro; cidade sem portas; país de riso e glória;
Carta a Stalingrado	Stalingrado (8); Madri; Londres; cidades (5); mundo ; Moscou; mundo novo; cidade destruída; ruas mortas; ouro; tanques; aviões; monte de escombros; belas cidades do mundo; rios não profanados; flores; fábricas; insetos; ruas; céu; metal; frio; Volga; grande Cidade de amanhã; Ordem
Telegrama de Moscou	Rua (2); trânsito; estação; usina; árvores; neve; antiga cidade; Stalingrado (2)

Mas viveremos	Mundo (2); roça; estepe; chinês; mexicano; báltico; oceano; céu; vento; aurora; rosa (2); montanhas (3); oceanos (3); frio; ilha; mar; cidade (2); campo; lagoa; império; estrela; rua (2); sol (2); praia; portos; avião; Natal; China; petróleo; flores; trigo; avenidas.
Visão 1944	Onda; piso oceânico; soldados; mapa; cidade (2); praia obscura; navios; transporte; porto; Itália; produção de tanques e granadas; Alemanha; ponte na Rússia; catre; planície de neve; fábricas; aviador; céu; outono; peixe; minas; coqueiros; areia; formigas; mercados; Pará; Quebec; passarinhos; países mutilados; rios desatados; exército; ruas (2); becos; povo; mundo; guerra; pastoreando; mares; mundo (2); nelumbo
Com o russo em Berlim	russo (19); (19); rua; curral; café; mapa; cavalos; China; Paris; Tobruk; Ardenas; Stalingrado; Cidades (2); colheita; campo (3); camadas marítimas; peixes; cinema (2); mar; mundo; exércitos; cidade (3); trabalhadores;
Indicações	cinema; madeira; floresta partida; árvore; estrada; Minas; terra; território civil; caminhão; municipal; espaço; calor; argila; deserto; rio;
Onde há pouco falávamos	Floresta; aranhas; seres de asa e pus; rua; caçadores; corvo; madeira; animais; raio de sol; palmeira; jardim; mar; mundo; girafa; deserto; lugar de sombra;
Os últimos dias	terra (2); sítios; frio; calor; fruta; terra na chuva; folha (2); árvore; sol; estrada; trânsito; global; naufrágios; torre; cotidiano; estrelas; mata; mar; chuva; estrada lamacenta; rosa; deserta; cama calcária; matéria
Mario de Andrade desce aos infernos	flores; abelhas; frio; mar sanguíneo; esquina; Amazonas; Sete Saltos; serrania mineira; mangue; seringal; brasís (2); regiões inventadas; países a que aspiramos, fantásticos; terra de João invencível; rosa do povo aberta; rosa do povo; rosa; primitivos; Nordeste; bichos; Rua Lopes Chaves, 546; cacto; São Paulo (2); céu nacional; Minas; Rio Grande do Sul; Pernambuco; Pará; pastoreia; pássaro; notícia postal; nuvem pejada; Brasil; Lopes Chaves; praia; cidade; fruta; rio; túneis seculares; água salobra
Canto ao homem do povo Charlie Chaplin	Povo (2); brasileiro; atmosfera (2); cidadezinha do interior; opressão; brasileiros; gente; gente do mundo; mundo (6); ruas (2); Fábrica; Barbeiro; Polícia; rua (3); burgueses; carros; homens comuns; cidade comum; matéria; ramo de flores; jardins; cinema; ratos; abandonados da justiça; párias; oprimidos; flores; extrema penúria; orquídeas; treva; beco; sol negro; raios; noturno cidadão; república; corvo; lua; submarinas; lírios; lunar matéria; aurora; país; celeste; industrial; cão; chineses; Canadá; glacial; inverno; folha; diamante; lua; mundo de neve e sal; gelo; Guerreiro; Texas; chinês; maranhense; russo; cidade; terrestres; flores pardas; fábricas (3); auroras; operário; lagarto; emigrante; maquinista; peregrino; estrada; chuva; esquina; burguesas; pétalas; trens; navios; sol; centro do mundo oprimido; árvore; miséria; estrada de pó e esperança

ANEXO C – Menino Antigo

BOITEMPO	
Poemas	Vocabulário Geográfico
Documentário	Hotel dos Viajantes; esponjeiras; serra; clã; humanidade; raízes; solunar; câmara
(In) Memória	trânsito; terra; Europa
Intimação	-
PRETÉRITO MAIS QUE PERFEITO	
Justificação	Vila Nova da Rainha; exploradores; capela; mina; bezerros; clariscuro; chinesa; terreiro; Brasil
Chamado Geral	Onças; veados; capivaras; pacas; tamanduás; corografia; cutia; quatis; raposas; preguiças; papaméis; Mutuns; jacus; jacutingas; siriemas; araras; papagaios; periquitos; tuins; Inhapins; gaturamos; papa-arroz; curiós; pintassilgos; feras; pássaros; terra; habitante sem raízes; rupestre
Anta	anta (2); arrobos; mata; cavalo; elefante; cachorros; caçador; árvores; flor do rio; mocotós; vale do Rio Doce
Jacutinga	ferriouro; jacutinga (2); ouro; mineração; hematita; jazigos; mineral; metais
Fazendeiros de cana	terra (2); palmeiras; rapadura; açúcar marrom; Canavial; serra do Onça; Mutum; Sarcundo; Morro Escuro; Queixadas; Sete Cachoeiras; Capitão-do Mato; cana (2); parati; Bananal; Lava; Piçarrão; Cobras; Toco; Alegre; Mumbaca; Abóboras; Quenta-Sol; Botas; cana caiana; cana crioula; cana-pitu; cana rajada; cana-do-governo; canas; garapas; moenda; bois; fazendas; imposto fazendeiro
Balança	chifres de veado; carne-de-vento; boi; sol; natureza; mercado; matos-dentro
Agritortura	lavoura; Império; vira-mundo; Cana; café; boi; espigas; feijão
Negra	capinar; plantar; paiol; lenha
Homem livre	seleiro; lombilho; animais; ferreiro; escravo; Rio Doce; Seminário de Diamantina; <i>Jequitinhonha</i>
Cuidado	-
Na Barra do Cacunda	Barra do Cancunda (6); pé de avenca; chuva (4); sol; natureza; mundo largo; animais; tenda do seleiro; bilros da reideira; entardecer; viajante
Os excêntricos	fazenda; cavalinho; leitão; Japão; cidades; rua; mundo
Cautela	Câmara; ouro (3); sino do Rosário; Senado da Câmara; povo
A paz entre os juizes	Guerra (2); município; calçada; vale; guarda-mor (2);
Herói	Europa; cidade (2); cavalo; trem; navio; língua estranha; joias arquitetônicas; iguarias; rosas; cavalos; arreios de prata; povo; nata; matos; Paris; terra
Doutor Mágico	cidade; raio
Crônica de gerações	Comendador (3); gado; minas; Montanhas; mundo
Litania das mulheres do passado	-
O Ator	escravo (3); Mata; burro (2); rancho (2); ferro; arção; rio; roça (2); povoado; cangalhas; tropa (2); Espanha; Calor (2); conde (3); brejão; vila; lei; gado; Segundo Reinado
Malogro	Minas; municipal; Câmara Municipal; comendador; Rio Grande do Norte; República; Natal
15 de novembro	República; Artur Itabirano; rua; Pico do Cauê; ferro; luar; montanhas (2); Minas
O Francês	francês (2); brasileiro; Rodeio; cerros; Ouro Preto; paisagem (2); mineira; natura; Mato Dentro; brenhas; Santa Rita Durão; Minas pátrias; Diamantina
Criação	Santa Cecília; guardas municipais; povo; todo mundo; céu;
Guerra das ruas	Rua de Santana; Rua de Baixo (2); guerra (2); horta; legume; Santana (2); russo-japonesa; aristocratas; povo; nipo-esperançosos; ruas (3); batalhas navais; Porto Artur; municipais; mundo
Muladeiro do Sul	muladeiro (4); animal; cavalo-centauro; fazendas; fazendeiros; município; sul; florentina; cavallhada; mundo; tropa; poeira de ouro; ferraduras; estrada; cavallhada; flor dos pastos; Sul; equestre
Testamento-desencanto	comarca; Piracicaba; Espinhaço; espaço; escravos

FAZENDA DOS DOZE VINTÊNS OU DO PONTAL	
O eco	Fazenda (3); cidade (3); morro; mata; selvagem; Terra; índios; mato; índio; vegetal; mundo
Salve, Ananias	estrada; coqueiro; imperador; paisagem; viajantes
Hora Mágica	esporas galopantes; passarinhos; bichos; Rio do Tanque; índios
Boitempo	Roça (2); cascos; vaca; gado (3); casa fazendeira; curral; rês; ilha; universal; pasto
Casarão Morto	palhinha; jacarandá; marquesão; silhões; Cabrestos; loros; barbicachos; latifundiários; casão senhorial; paiol; fazendeira
Mancha	madeira; raiz; tronco; escravo; terra
Bota	lama; esterco; carrapicho; curral; pasto; capoeirão; enlameado
Caçamba	Caçamba (5); galope; cidade; mata; cavalo
Privilégio	madeira; animal; mulher fazendeira; cavalo branco
Propriedade	capim-jaraguá; capim-gordura; mina de ouro; ouro; 200 bestas novas de recria; 150 reses; vinha; engenho de serra; moinho d'água; milho; fubá (2); estrume; curral; córrego; borboletas; sol; galho; fazenda; Atlântico; foz do Orenoco
Parêmia de Cavalo	Cavalo ruano; Cavalo baio; raio; Cavalo branco; Cavalo pedrês; Cavalo rosilho; Cavalo Alazão; Cavalo inteiro; Cavalo de sela; Cavalo preto; Cavalo de tiro; Cavalo de circo; Cavalo de raça; Cavalo de pobre; Cavalo baiano; Cavalo paulista; Cavalo mineiro; Cavalo do sul; Cavalo de inglês
Surpresa	cavalos; campo; cavalo (3); rei; Coro fazendeiro;
Nomes	Andorinha; Neblina; Estrela; Lambari; cavalo; boi Besouro; Beija-Flor; Pintassilgo; Camarão; boi; vaca; pastam; campo; animal
Mulinha	Mulinha (2); cidade; mulas; Minas; pasto
O belo boi de Cantagalo	Boi (4); Cantagalo (4); cupim; lama; rebanho; Coronel; bossa do cupim; cobra; cipó (2); Minas; relâmpago; vacas;
Destruição	pasto; zebu (2); cobra; Cantagalo; estrada de ferro; estrada de barro; terra; boi indiano; urubus; tronqueira
O fazendeiro e a morte	Fazendeiro; vaca (4); cheiro-pêlo; bezerro (4); gado; boi; pastagem; deserta; curral; ubre
Estrada	cavalo; cavaleiro; viajante; terra; Caçadores; sol; veados; ladridos; boiadeiros; fazendeiros; carreiros; tropel; trompa; terra
Antologia	gabirola; jambo; mato (4); Araticum; araçá; ananás; bacupari; jatobá; fruta; frutas;
Melinis Minutiflora	capim-gordura (4); pasto; catingueiro; vacas; cobras; carrapatos; vento; gado (2); passarinhos; ninho;
Aquele Córrego	riacho (3); pinguela; margem; corrente; ribeirão de presépio; mar (3); lambaris; linfa; pedrinhas; <i>corgo</i> (2); calhau; rio; lambaris
Ar livre	Cutucum (3); aragem; vargem; terra; vacas; pastam; pedrinhas; formigas;
Inscrições rupestres no Carmo	Lapa; campo; índio (2); colheita; sertão do mato-dentro; gleba; gado; terra; naturais; boi; tapir; sitiante; porteira-limite
MORAR NESTA CASA	
Casa	Câmara; Matriz; serra; paisagem; espanhol; sol; picumã; Galinheiro; flores; hortaliça; formigas; minhocas; nuvem; pasto; cavalo; bambual; telex; quarto de lenha; quarto de arreios; estrebaria;
Porta da rua	Rua
Depósito	comerciante; catre; Selins; caçambas; embornais; cangalhas; estrada; Rio Doce; Câmara; aranha; aranha negra;
Visita Matinal	rua (2); Amazonas; Moldávia; cavalo
Escritório	mundominas; fazenda abstrata; terras cavalcadas; boiadas em escaninhos; riqueza
Recinto defeso	-
Música	cascatas; cão; canário
Porta-Cartões	flores; Rio; Vitória; Carangola; Bois de Boulogne; aventureiro; argonautas; lonjuras; paisagens; Terra; cidade; sala brasileira
Nova moda	-
Resumo	tapir (3); Coroados; caçadores; anta; matas do Carmo; sela;
O arco sublime	Arco; selva; céu; arco-íris

Três garrafas de cristal	Bosques
Três compoteiras	Sol (8)
O licoreiro	cidade; prisma-luz
O vinho	-
Chupar Laranja	laranja (8); mamucha
País do açúcar	figos; laranja; pêssego; cidra
Novo horário	costumes; Capital;
Pesquisas	casa; flor; campo negro; morim; camponesa; trigal; sol; mundos luminosos; quarto reino natural; reinos
Açoita-Cavalo	Madeira (4); açoita-cavalo; Cavalo; cabresto; cabresto; esporear; cavalo; lugar; cavalo;
Estojo de costura	pombas (2); céu; pombas; espaço
Escaparate	-
Copo d'água no sereno	Sereno (título); eflúvios da noite; frio nevoso; serra; mato; brisa;
Quarto escuro	sol; matéria; bicho;
Quarto de roupa suja	-
Higiene Corporal	-
Casa e conduta	entardecer
Cozinha	burro (4); lenheiro (4); lenha (3); mundo (2);
O criador	jardim; estrela (2); rosa; gerânio
Concerto	cravo; cravina; violeta; flores; terra úmida; jardim
Flor-de-maio	Flor; sereno; flor de seda; cacto; florescer; jardineira
Beijo-Flor	Flor (2); canteiro; jardim
Assalto	galinhas; Galo; território; poleiro; indez
Litania da horta	Horta (9); repolhos; jiló; caramujo; sapo; terra (2); céu;
Achado	Japão; ouro; longes; minhoca
Canto de sombra	fio d'água; formigas; gato; plantas; sol; ouro; mundo
Cisma	pé de café; mundo; tronco; cobra-coral
Banho de bacia	mundo
Chegada	rua; matriz; lusco-fusco; mundo; sol
Brincar na rua	Rua (2); sereno; mundo
Tempestade	Tempestade (título); raio; mundo; relâmpago; cascalho; raposa
A incômoda companhia do judeu errante	Judeu-errante (3); caminho;
O maior pavor	cidade; cavaleiro; lobisomen; Sete Cachoeiras; salamaro; poaia; gêiser; flor
Reunião noturna	forasteiros; nação; ouro; galo
Liquidação	mundo
NOTÍCIAS DE CLÃ	
Andrade no dicionário	árvore; folhas; flores; semente; córrego; arroio; riacho; igarapé; ribeirão; rio; corredeira; morro; povoado; ilha; geografia
Brasão	-
Braúna	Baraúna; guaraúna; ibiraúna; muiraúna; parovaúna; terras; cavalos; braúna (6); catre de madeira
Herança	minerais; engenhos; lavras (3); sesmarias; vacas; novilhas; terras de semeadura; café em cereja; alqueires; prata; escravos; escravas; Companhia de Navegação do Alto Paraguai; poço
História	império; República; 42, Santa Luzia; guerra; Escócia; Escócias do Ar
Raiz	trovão

Foto de 1915	Santa Bárbara; relva; sol
Aquele Andrade	braúna; árvore; navegante; roças; vinhas; Pontal; cavalo; mar; Viajante; terra; estribo; casa
Contador	Bicho Folhais; Macaco Garcias; onça; São José do Calçado; peras; papagaio
Escrituras do pai	Capital (\$)
O beijo	universal; precipício; jacarés; lei mineira de família
O banco que serve a meu pai	Banco; Banco Mercantil (2); Rio de Janeiro (2); flor; pedrosa fazenda; gadinho leiteiro; país; Rothschilds; mineiro
Distinção	-
Suas mãos	-
Irmão, irmãos	campo
Os chamados	-
Drama seco	renda de bilro; rua; céu;
Rosa rosae	Rosa (12); florindo; carmim; pétala; pétala
Revolta	-
Nova casa de José	-
Cantiguinha	nuvem; mar
Inscrição	reino; alabastro
O preparado	burro
Anjo-Guerreiro	Câmara (2); becos; lei; espaço;arceragem da política
Conversa	Fazenda (2); bois; divisas; porcos; pastos; pisadura da égua; céu; estrelada; árvores; folhas; Ninhos; moita; clã; mula; muladeiro; cocho; terra (2)
Os grandes	negócio; federais; vacas; éguas; café; céu; pedrinhas
Comemoração	-
Atentado	-
Sobrado do Barão de Alfié	Barão (2); plebeus; lusitana; céu; terra;
Os tios e os primos	Joanésia; tropel-raio; trovão; lei; reino; cavalos; espanhola; terremoto; cavaleiros; cavalo; serra
A notícia	nevoeiro
Mulher vestida de homem	Ruas (2); pública; mundo
Dodona Guerra	Guerra (3); fera
Rejeição	Espanha; Minas; beco; guerra; guerrinha
Santo Particular	céu mineiro; Mariana; Cartuxa de Mariana; negócios
Importância da escova	Rua (2); cidade
O excomungado	-
Romance de primas e primos	rua; vasta empresa da família; bois; terras (2); paióis de milho e tradição; país serrano; carros; Terra; rebanhos; fortaleza; negócios; funcionários da família; burgo serrano; riqueza;
O viajante pedestre	Fazendeiro (4); universo; fazendas (2); índios; mineradores; terra; estações; boi; milho; roça; destino urbano; condução (2); cavalo (2); pasto; estrada de barro; destino urbano; viajante; trem; morro (2); ponte; pinguela; tropa de cincerro; chuva; viajantes; corcéis; argentinas; estirões; chão coberto de mulas; cavalos; animais; montarias; pasto; terra do sem-fim; céu dos fazendeiros; raios
Procurar o quê	ninhos; caramujos; folhas de bananeira; espaços vazios; açude; mato; cidade; mundos; todo mundo
Solilóquio do caladinho	rua; gato
Coleção de cacos	países; geografias; cidade; horta; rosinhas; flores; flor (2); terra; Lavar (2); ouro; Bichos; lar subterrâneo
Dois rumos	alta serra; mundo; império; casulo
Conto de reis	rainha da Escócia; Scócia; Britânia; exilados

Repouso no tempo	céu aberto; cemitério; Matriz; capela-mor
O filho	cabo-comandante; praças; cidade; semente; terra
A nova primavera	Primavera (título); terrestre; raio; jardim; amendoeira
Aquele raio	raio; terras; tribo; camp; fazenda; estelares; semente; pedra
O MENINO E OS GRANDES	
Etiqueta	-
Brasão	serpentes; espanhol; ouro; guerra;
Signo	escorpião (2); Cão; ferrão;
Didática	Cafas-leão; boi; boiada
Tabuleiro	Quitanda (2); Nhonhô Bilico
Tortura	gato (3); felino; bicho; mato; rato
Inimigo	rua;
Queda	cavalo (2); rua; Ferraduras; galope; vendas; baio; calçada; cavaleiro;
Terroros	rua do Matadouro (2); Beco do Calvário (2); mundo; trem; itabirano; raio; porta de Emerenciano; Carmo
Fruta-Furto	Fruta (título); jabuticabeiras; jabuticaba (2);
O diabo na escada	-
O cavaleiro	Cavaleiro (7); Rua Municipal; cavalo (2); casa-fortaleza; família importante; frio; cidade; serra;
Cometa	Cometa (3); Terra; mundo; céu;
O som estranho	global; madeira; árvores; bichos; mato-fundo; flor sonora; mundo
Descoberta	Casa Edison; Rio de Janeiro; Portugal; Inglaterra; cometa; Oliveira Vale & Cia; céu; Capital; marinheiros; almirantes; mundo;
Primeiro conto	-
Primeiro jornal	mundo
Iniciação literária	Navios; mundo (2); lotes de 25 hectares; soja; fumo; alfafa; batata-doce; mandioca; pastos de cria; pastos de engorda
Fim	ilha; marinheiros-colonos; ilha povoada
Assinantes	rua; Jagunço; Kaximbown; Pólo Norte
Repetição	Rua de Santana; musgo; itabirana; Ponte; Penha; ribeirão; Império;
Biblioteca Verde	Internacional; Rio de Janeiro; trem-de-ferro; burro de carga; universo; mata de pinheiros; Templo de Tebas; cavalo; cavalarias; pastagem
Prazer Filatélico	Luxemburgos; Índias; Quênia-Ugandas; Brasil; diamante; olho-de-boi; postas magiars; moçambiques; osterreiches; japões; rua principal (2)
Ausência	Pico do Amor (2); nuvens; lagoa; grotas
Passeiam as belas	Avenida (6); alto da cidade; árvores
Certas palavras	Lugar
Indagação	Terra
As pernas	cidade; quatro cantos; cão; Minas
Le voyeur	terra batida; escorpiões; mina de ouro; céu; terra
A puta	cidade; Rua de Baixo; mina
Tentativa	grama; repolhos; formigas; montanha; ferro
Confissão	pequena cidade; mundo; avenidas; pequena cidade;
A impossível comunhão	céu (2); trigo; ferro
Aspiração	folha de malva; céu; malva (4)
Anjo	asas; Coronel; celeste; ruas principais; calçamento; sol; amêndoas
O padre passa na rua	céu; rua
Briga	-
Quinta-feira	céu; terra; lagoa; cascata; sol; mato virgem; leões; país sem leis
Rito dos sábados	mendigo; mendigos; cidade; ruas; nobreza; pobreza
Gesto e palavra	caramujos; pátrio poder; mundo; Rua Municipal

Marinheiro	Marinheiro (2); navio; mar; navegando; rochosa
1914	guerra mundial; campo; Poço da Penha; mundo (3); Carmo; Norte; Sul; Santa Bárbara; território encravado; povoado; Americano; alpine canários; mosca; esmeralda; pé de camélia; cavaleiro; Pau de Angu; guerra (5); Rancho do Monteiro; fonte; procissão; rua principal; catre; Mantiqueira; mineirinho; universal; campo; Hohenzollern; Flandres; Verdun; Champagne; navios brasileiros; submarinos; germanófilo; pátria; Pátria; ramo; rua; município; boches
Matar	formiga (2); formigas (3); carreiro; formigueiro; agrícola; ferroadada;
Estampa em junho	nevoeiros; cabrito; montanha; bruma
Memória Prévia	Penha (2)
Noturno	estrela; passarinho; geografia; mundo
Fuga	árvores; frutescente; estrada (2); onças; pais da Bíblia
Verbo Ser	-
Mitologia do Onça	Onça (7); lugar; lugares; mulas; mourão; matos; rios; Onça-Grande; Onça-Pequeno; rios; onça (3); águas ferozes; ruas do Onça; onças
Dupla Humilhação	-
Esmola	Rua
Exigência das almas	Terra
Os pobres	Consistório da Matriz; raio de sol; natural; mundo
Tambor no escuro	Rua de Baixo; Areão; Operário; céu; rua; catre;
Bando	Bando (3); bando cigano; artesã; Vlã;
Desfile	terras; terras abandonadas; ferro; mato-dentro; Rothschild; Barry & Brothers; Iron Ore; hipotecas; armarinho; secos e molhados; Clube Casaca Vermelha; cavalos (2); arreata; cidade; mundo afora; riqueza; poder; cavaleiros; século-vintes; mundo; povama; cortejo; ferraduras
Cheiro de couro	Cidade (2); arreios (2); alforjes; tabuões; oficina do seleiro; bois; vaca; porto
História de vinho do Porto	Porto (2); portuguesa; alto-mar; ondas atlânticas; marinheiro; lusitano
Orion	-
Classe mista	Messina; Minas; tremor de terra
Amor, sinal estranho	entardecer; lusco-fusco;
Enleio	formiga; palhinha
Menina no balanço	-
Febril	Relampeia; mar; ondas; carvão; realidade
A mão visionária	Mosquitinho (21); bosque; floresta encantada; mata; carvão
Sentimento de pecado	lugares; estrangeiros; cidade; Itália; Espanha; Alemanha; praça; Minas; mar; Céu
Ele	país do mato-dentro

ANEXO D – Poemas por grupos vocabulares em *Menino Antigo*

Grupos	Poemas
Natureza	<p>Boitempo: Documentário; (in) memória; Pretérito-mais-que-perfeito: Justificação; Chamado geral; Anta; Jacutinga; Fazendeiros de cana; Balança; Agritortura; Negra; Homem livre; Na Barra do Cacunda; Os excêntricos; A paz entre os juízes; Herói; Doutor Mágico; Crônica de gerações; O ator; 15 de novembro; O francês; Criação; Guerra das ruas; Muladeiro do sul;</p> <p>Fazenda dos doze vinténs ou do pontal: O eco; Salve, Ananias; Hora Mágica; Boitempo; Casarão Morto; Mancha; Bota; Caçamba; Propriedade; Parêmia de caval; Surpresa; Nomes; Mulinha; O belo boi de Cantagalo; Destruição; O fazendeiro e a morte; Estrada; Antologia; Melinis-Minutiflora; Aquele córrego; Ar livre; Inscrições rupestres no Carmo;</p> <p>Morar nesta casa: Casa; Depósito; Visita Matinal; Escritório; Música; Porta-Cartões; Nova Moda; Resumo; O arco sublime; Três compoteiras; O vinho; Chupar laranja; País do açúcar; Pesquisas; Açoita-cavalo; Estojo de costura; Copo d'água no sereno; Casa e conduta; Cozinha; O criador; Concerto; Flor-de-maio; Beijo-flor; Assalto; Canto de sombra; Cisma; Chegada; Brincar na rua; Tempestade; O maior pavor; Reunião noturna;</p> <p>Notícias de clã: Andrade no dicionário; Braúna; Herança; Raiz; Foto de 1915; Aquele Andrade; Contador; O beijo; O banco que serve a meu pai; Rosa rosae; Drama Seco; Cantiguinha; Inscrição; O preparado; Conversa; Os grandes; Sobrado do Barão de Alfié; Os tios e os primos; A notícia; Dodona guerra; Santo particular; Romance de primas e primos; O viajante pedestre; Procurar o quê; Solilóquio do caladinho; Coleção de cacos; Dois rumos; Repouso no templo; O filho; A nova primavera; Aquele raio; O menino e os grandes: Brasão; Signo; Didática; Tortura; Queda; Fruta-Furto; O cavaleiro; Cometa; O som estranho; Descoberta; Iniciação literária; Fim; Assinantes; Repetição; Biblioteca Verde; Prazer Filatélico; Ausência; Passeiam as belas; Indagação; As pernas; Le voyeur; Tentativa; A impossível comunhão; Aspiraço; Anjo; Quinta feira; Gesto e palavra; Marinheiro; 1914; Matar; Estampa em junho; Noturno; Mitologia do Onça; Os pobres; Desfile; Cheiro de couro; História de vinho do Porto; Classe mista; Amor, sinal estranho; Enleio; Febril; A mão visionária; Sentimento de pecado</p>
Campo	<p>Pretérito mais que perfeito: Justificação; Chamado geral; Anta; Jacutinga; Fazendeiros de cana; Balança; Agritortura; Negra; Homem livre; Na barra do Cacunda; Os excêntricos; Herói; Crônica de gerações; O ator; O francês; Muladeiro do sul; Testamento-desencanto; Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal: O eco; Hora mágica; Boitempo; Casarão morto; Mancha; Bota; Caçamba; Privilégio; Propriedade; Parêmia de cavalo; Surpresa; Nomes; Mulinha; O belo boi de Cantagalo; Destruição; O fazendeiro e a morte; Estrada; Antologia; Melinis-Minutiflora; Aquele córrego; Ar livre; Inscrições rupestres no Carmo; Morar nesta casa: Casa; Visita matinal; Escritório; Resumo; País do açúcar; Pesquisas; Açoita cavalo; Copo d'água no sereno; Cozinha; Concerto; Assalto; Litanía da horta; Cisma; Reunião noturna; Notícias de clã: Andrade no dicionário; Braúna; Herança; Aquele Andrade; O banco que serve a meu pai; O preparado; Conversa; Os grandes; Os tios e os primos; Romance de primas e primos; O viajante pedestre; Procurar o quê; Coleção de cacos; A nova primavera; Aquele raio; O menino e os grandes: Didática; Tortura; Queda; O cavaleiro; O som estranho; Iniciação literária; Repetição; Biblioteca verde; Ausência; Le voyeur; Tentativa; A impossível comunhão; Quinta-feira; 1914; Matar; Estampa em junho; Fuga; Mitologia do onça; Desfile; Cheiro de couro; A mão visionária; Ele</p>
Cidade	Boitempo: Documentário; Pretérito mais que perfeito: Os excêntricos;

	<p>Cautela; A paz entre os juízes; Herói; Doutor Mágico; O ator; Malogro; 15 de novembro; O francês; Criação; Guerra das ruas; Muladeiro do sul; Testamento-desencanto; Fazenda dos 12 vinténs ou do Pontal: O eco; Salve, Ananias; Caçamba; Mulinha; O belo boi de Cantagalo; Morar nesta casa: Casa; Porta da rua; Depósito; Visita Matinal; Porta-cartões; O licoreiro; Novo Horário; Estojo de costura; Chegada; Brincar na rua; O maior pavor; Notícias de clã: Contador; O banco que serve a meu pai; Drama seco; Anjo-Guerreiro; Sobrado do Barão de Alfié; Mulher vestida de homem; Santo particular; Importância da escova; Romance de primas e primos; O viajante pedestre; Procurar o quê; Solilóquio do caladinho; Coleção de cacos; Repouso no tempo; O filho; O menino e os grandes: Inimigo; Queda; Terrores; O cavaleiro; Descoberta; Assinantes; Repetição; Biblioteca verde; Prazer filatélico; Passeiam as belas; As pernas; A puta; Confissão; Anjo; Rito dos sábados; Gesto e palavras; 1914; Memória prévia; Esmola; Tambor no escuro; Os pobres; Desfile; Cheiro de couro; Sentimento de pecado;</p>
Rua/Avenida	<p>Pretérito mais que perfeito: Os excêntricos; 15 de novembro; Guerra das ruas; Morar nesta casa: Porta da rua; Visita matinal; Chegada; Brincar na rua; Notícias de clã: Drama seco; Mulher vestida de homem; Importância da escova; Romance de primas e primos; Solilóquio do caladinho; O menino e os grandes: Inimigo; Queda; Terrores; O cavaleiro; Assinantes; Repetição; Prazer Filatélico; A puta; Anjo; O padre passa na rua; Rito dos sábados; Gesto e palavra; 1914; Mitologia do Onça; Esmola; Tambor no escuro; Passeiam as belas; Confissão</p>